



T.C.
NİĞDE ÖMER HALİSDEMİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
AVRASYA ARAŞTIRMALARI ANABİLİM DALI

GÖRSEL SANATLARIN 27 MAYIS 1960 DARBESİNDEKİ ROLÜ
VE ÖNEMİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
Hilal Fatma ARISOY

Niğde
Nisan, 2026

T.C.
NİĞDE ÖMER HALİDEMİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
AVRASYA ARAŞTIRMALARI ANABİLİM DALI

GÖRSEL SANATLARIN 27 MAYIS 1960 DARBESİNDEKİ ROLÜ VE ÖNEMİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
Hilal Fatma ARISOY

Danışman
Doç. Dr. Sibel YILDIZ

Niğde
Nisan, 2026

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Görsel Sanatların 27 Mayıs 1960 Darbesindeki Rolü ve Önemi” Başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ve akademik kurallar çerçevesinde tez yazım kılavuzuna uygun olarak tarafımdan yazıldığını, yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiği ve çalışmanın içinde kullandıkları her yerde bunlara atıf yapıldığını belirtir ve bunu onurumla doğrularım/....../.... (Tarih)

(İmza)

Hilal Fatma ARISOY

ÖNSÖZ

Siyaset ve görsel sanatlar arasındaki diyalektik ilişki, toplumsal dönüşümlerin sadece bürokratik ve askeri düzeyde değil, zihinsel ve estetik düzlemde de nasıl kurgulandığını anlamak açısından kritik bir öneme sahiptir. Türkiye'nin çok partili hayata geçiş sancılarını ve nihayetinde 27 Mayıs 1960 askeri müdahalesini kapsayan 1946-1960 dönemi, görsel üretimin bir "yansıma" olmaktan çıkarak, siyasal meşruiyeti inşa eden aktif bir "aktör" haline geldiği özgün bir laboratuvar sunmaktadır.

Bu çalışma, söz konusu tarihsel kesitte üretilen afiş, karikatür ve grafik tasarım ürünlerini Edmund Burke Feldman'ın dört aşamalı pedagojik/akademik sanat eleştirisi yöntemiyle analiz ederek; müdahalenin toplumsal bellekte nasıl bir "estetik zorunluluk" ve "hürriyet tecellisi" olarak mühürlendiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Görselin operasyonel gücünü, yapısal kırılmalar üzerindeki etkisini ve toplumsal yas süreçlerini yönetmedeki rolünü odağına alan bu tez, literatürdeki "görsel rejim" boşluğunu doldurmayı hedefleyen disiplinler arası bir çabanın ürünüdür.

Tez çalışmamın başlangıcından tamamlanmasına kadar geçen süreçte kıymetli bilgi ve birikimiyle yolumu aydınlatan, akademik rehberliğini, vizyonunu ve sabrını esirgemeyen sayın danışmanım Doç. Dr. Sibel Yıldız'a en içten şükranlarımı sunarım.

Çalışmamın gelişim sürecinde yapıcı eleştirileri, akademik katkıları ve destekleriyle yanımda olan değerli hocalarım Prof. Dr. Mehmet EKİZ ve Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Geçer'e teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca lisansüstü eğitimim boyunca sundukları akademik imkânlar ve destekleyici araştırma ortamı için Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne ve Avrasya Araştırmaları Anabilim Dalı'ndaki tüm hocalarıma minnettarım.

Son olarak, bu yoğun akademik süreçte sabırları, fedakârlıkları ve sonsuz destekleriyle her daim yanımda olan aileme ve dostlarıma en derin şükranlarımı sunarım.

Hilal Fatma ARISOY

ÖZET
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**GÖRSEL SANATLARIN 27 MAYIS 1960 DARBESİNDEKİ ROLÜ VE
ÖNEMİ**

ARISOY, Hilal Fatma
Avrasya Araştırmaları Anabilim Dalı
Tez Danışmanı: Doç. Dr. Sibel YILDIZ
Nisan 2026, 150 Sayfa

Araştırma, 1946-1960 yılları arasındaki Türk siyasal hayatında yaşanan yapısal kırılmaları, görsel sanatların toplumsal hafıza ve siyasi meşruiyet inşasındaki stratejik rolü üzerinden analiz etmektedir. Araştırmanın temel sorunsalı, 27 Mayıs 1960 askeri müdahalesinin yalnızca bürokratik bir yönetim değişikliği değil; aksine afiş, karikatür ve grafik tasarım gibi görsel materyaller aracılığıyla zihinsel düzeyde meşrulaştırılan bir "estetik zorunluluk" süreci olduğunu ortaya koymaktır. Bu bağlamda, darbe olgusunun toplumsal rızaya dayalı zeminini kuran görsel üretimler, siyasal olayların edilgen bir yansıması olarak değil; kitlelerin algı dünyasını yeniden organize eden aktif birer aktör olarak tanımlanmaktadır.

Araştırma; afiş, karikatür ve dergi kapaklarından oluşan toplamda 38 adet birincil görsel kaynak üzerinde, Edmund Burke Feldman'ın dört aşamalı sanat eleştirisi yöntemi kullanılarak yürütülmüştür. Bulgular; dönemi "Umut", "Boğulma" ve "Meşrulaştırma" olmak üzere üç temel estetik evreye ayırmaktadır. Özellikle müdahale öncesi süreçte iktidarın görsel düzeyde itibarsızlaştırılması ve müdahale sonrasında askeri gücün bir "hürriyet tecellisi" olarak kodlanması, görsel sanatların siyasal değişimin zihinsel altyapısını kuran stratejik bir operasyonel aygıt olduğunu ispatlamaktadır.

Sonuç olarak çalışma, literatürdeki "görsel kırılma" boşluğunu doldurarak Türk siyasi tarihine "görsel rejimler" üzerinden özgün bir perspektif sunmaktadır. Görsel materyallerin, toplumsal yas süreçlerini yönetme ve yeni rejimin sembolik dünyasını inşa etmedeki kurucu gücü metodolojik olarak ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Görsel sanat, Sembolizm, Darbe, 27 Mayıs 1960, Edmund Burke Feldman

ABSTRACT
MASTER'S THESIS

**THE ROLE AND IMPORTANCE OF VISUAL ARTS IN THE MAY 27
1960 COUP**

ARISOY, Hilal Fatma
Department of Eurasian Studies
Supervisor: Associate Professor Sibel YILDIZ
April 2026, 150 Page

This study analyzes the structural ruptures in Turkish political life between 1946 and 1960 through the strategic role of visual arts in the construction of social memory and political legitimacy. The central problem of the research is to demonstrate that the May 27, 1960 military intervention was not merely a bureaucratic change of administration, but rather a process of "aesthetic necessity" legitimized at a mental level through visual materials such as posters, cartoons, and graphic designs. In this context, visual productions-which established the consent-based ground for the coup-are defined not as passive reflections of political events, but as active "agents" that reorganize the perceptual world of the masses.

The research was conducted on a total of 38 primary visual sources, including posters, cartoons, and magazine covers, utilizing Edmund Burke Feldman's four-step art criticism method. The findings categorize the period into three fundamental aesthetic phases. "Hope," "Suffocation," and "Legitimation." Specifically, the visual discredit of the government prior to the intervention and the subsequent coding of military power as a "manifestation of freedom" prove that visual arts functioned as a strategic operational apparatus establishing the mental infrastructure of political change.

In conclusion, the study fills the "visual rupture" gap in the existing literature and offers a unique perspective on Turkish political history through "visual regimes." The constitutive power of visual materials in managing social mourning processes and constructing the symbolic world of the new regime has been methodologically established.

Keywords: Visual Arts, Symbolism, Coup, May 27, 1960, Edmund Burke Feldman, Political Legitimacy.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET	ii
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER	iv
ŞEKİLLER LİSTESİ	vi
AFİŞ LİSTESİ.....	vii
KARİKATÜR LİSTESİ	viii
DERGİ KAPAĞI LİSTESİ.....	ix
BROŞÜR/EL İLANI LİSTESİ	x

1. BÖLÜM GİRİŞ

1.1. Konun Tanımı	3
1.2. Araştırmanın Amacı ve Hedefi	4
1.3. Araştırmanın Önemi.....	6
1.4. Araştırmanın Yöntemi (Materyal ve Metot)	7
1.5. Kuramsal Çerçeve.....	10
1.6. Araştırmanın Kapsam ve Sınırlılığı	11
1.7. Literatür Taraması.....	15

2. BÖLÜM GÖRSEL SANATIN DARBEDE ROLÜ

2.1. Görsel Sanatlar	28
2.1.1. Görsel Sanatın Tasnifi.....	30
2.1.2. Görsel Sanatın Unsurları Nelerdir?.....	31
2.1.3. Sembolizm Nedir?	32
2.1.4. Görsel Sanat ve Sembolizm İlişkisi	32
2.1.5. Görsel Dilin Siyasette Kullanımı	34
2.2. Demokrat Parti'nin Kuruluşu.....	43
2.3. 1950-1960 Arası Siyasal Gelişmeler	48

2.4. 27 Mayıs 1960.....	55
-------------------------	----

3. BÖLÜM

GÖRSEL MATERYALLERİNİN ELEŞTİREL ANALİZİ

3.1. Afişler	60
3.2. Karikatürler	72
3.3. Broşür ve Dergi Kapakları	126

4. BÖLÜM

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

4.1. Bulguların Sentezi.....	140
4.2. Sonuç ve Tartışma.....	141

KAYNAKÇA.....	144
----------------------	------------

ÖZGEÇMİŞ.....	150
----------------------	------------

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Marat'ın Ölümü.....	36
Şekil 2. SSCB: Kozmonot Afişi	37
Şekil 3. Guernica	37
Şekil 4. "I Want You"	38



AFİŞ LİSTESİ

Afiş 1. "C.H.P. Atatürk, İnönü" Seçim/Propaganda Afişi	60
Afiş 2. "C.H.P. İnandılar, Kurdular, Başardılar" Propaganda Afişi	62
Afiş 3. "Türk Kadını! Reyini Sana Rey Hakkı Verenlere Ver" Afişi	64
Afiş 4. "Yeter! Söz Milletindir!" Afişi	66
Afiş 5. İktidarın Sürekliliği ve Kalkınma Vaadi	68
Afiş 6. İktidarın Sürekliliği ve Kalkınma Vaadi	70



KARİKATÜR LİSTESİ

Karikatür 1. Siyasi Karikatür / Mizah Dergisi.....	72
Karikatür 2. Aydede Dergisi Kapak İllüstrasyonu	74
Karikatür 3. Yeni Bir Yavru Doğdu	76
Karikatür 4. Çok Partili Hayata Geçiş / İsmet İnönü.....	78
Karikatür 5. Çok Partili Hayata Geçiş / Celâl Bayar	80
Karikatür 6. CHP ve DP Rekabeti / Halk İradesi	82
Karikatür 7. İktisadi Politika Arayışları.....	84
Karikatür 8. CHP – DP	86
Karikatür 9. Bayrak Yarışı.....	88
Karikatür 10. Şemsettin Günaltay.....	90
Karikatür 11. Parti Değiştirenler!	92
Karikatür 12. 1950-1958 Kıyaslaması.....	94
Karikatür 13. Vatan Cephesi Mahyası.....	96
Karikatür 14. Madde 159 ve Basın Baskısı	98
Karikatür 15. Kamu Bürokrasisinde Tasfiye	100
Karikatür 16. 159'uncu Maddeden Sonra Karikatüriste Göre Heyeti Vükela	102
Karikatür 17. Kasım Gülek ve Köylüler.....	104
Karikatür 18. Boğulan Demokrasi (İmdat!).....	106
Karikatür 19. İktisadi Durumun Anatomisi (Anatomi Dersi).....	108
Karikatür 20. Alın Yazısı.....	110
Karikatür 21. Kime Niyet? Kime Kısmet!.....	112
Karikatür 22. Gelecek Günlerin Karikatürü.....	114
Karikatür 23. 27 Mayıs 1960 Askeri Müdahalesi ve Demokrasi İlişkisi	116
Karikatür 24. 27 Mayıs Darbesinin Meşrulaştırılması	118
Karikatür 25. Uçtu, Uçtu.....	120
Karikatür 26. Atatürk İlkeleri ve Devrilen İktidar (Konu odaklı tanımlama)	122
Karikatür 27. Yassıada Öncesi Siyasi Sorumluluk ve Cezalandırma (Konu odaklı tanımlama).....	124

DERGİ KAPAĞI LİSTESİ

Dergi Kapağı 1. 1957 Erken Genel Seçimleri Sonrası Adnan Menderes Portresi ...	126
Dergi Kapağı 2. Turkey's Premier Menderes (TIME Dergi Kapağı)	128
Dergi Kapağı 3. Adnan Menderes ve Siyasi Sorumluluk / Borçlanma Sembolizmi	130
Dergi Kapağı 4. "Bir Dönüm Noktası" / Asker Silüeti.....	132
Dergi Kapağı 5. "Bütün Hadiselerin Hikâyesi" / "X" İşaretli Menderes Portresi	134



BROŞÜR/EL İLANI LİSTESİ

Broşür/El İlanı 1. Taksim Öğrenci Protestoları ve Hürriyet Talebi (Anonim El İlanı)	136
--	-----



1. BÖLÜM

GİRİŞ

Siyaset ve sanat arasındaki ilişki, tarihsel bir etkileşimin ötesinde, toplumsal gerçekliğin hangi biçimlerde "görünür" kılınacağını belirleyen kurucu bir güç birliğidir. Bu tez, görsel sanatın siyasi olayların ardıl bir yansıması veya basit bir propaganda aracı olduğu yönündeki geleneksel okumayı reddeder. Aksine, görselin siyasal bir görsel müdahale aracı olarak, kitlelerin algı dünyasını yeniden organize ettiğini ve toplumsal meşruiyeti estetik bir düzlemde inşa ettiğini savunur.

Görsel sanatın toplumsal ve siyasal işlevselliği üzerine geliştirilen kuramsal yaklaşımlar, sanatı izole bir yaratım alanı olmaktan çıkarıp toplumsal yapılarla sürekli etkileşim halinde olan dinamik bir saha olarak tanımlar. Bu perspektifle ele alındığında; görsel üretim sadece bir temsil biçimi değil, neyin kamusal alanda yer bulacağını ve hangi söylemlerin ön plana çıkacağını belirleyerek siyasal alanı doğrudan kurgulayan bir süreç olarak betimlenmiştir. Toplumsal kırılma dönemlerinde görsel sanatın kazandığı etkin konum, sanatın özerklik tartışmalarını yeni bir boyuta taşımaktadır. Görsel üretim, özellikle kriz ve dönüşüm evrelerinde basit bir propaganda veya iktidar meşrulaştırma aracı olmanın ötesine geçerek, meşruiyetin estetik düzlemde inşasında ve kitlelerin algı dünyasının şekillendirilmesinde belirleyici bir unsur haline gelmektedir. (Şiray, 2019)

D.P. iktidarının son döneminden başlayarak 27 Mayıs 1960 sürecine kadar uzanan siyasal atmosferde görsel ve yazınsal üretimler, estetik birer ifade biçimi olmanın ötesinde toplumsal ve siyasal süreçlerin etkin birer bileşeni olarak işlev görmüştür. Bu dönemde görsel üretimler, içinde bulundukları tarihsel bağlamdan beslenerek; iktidar-muhalefet ilişkilerinin ve ideolojik kırılmaların görselleştiği bir mücadele alanına dönüşmüştür. Özellikle siyasal kriz dönemlerinde bu üretimler, muhalefet söyleminin inşasında ve toplumsal algının şekillenmesinde araçsal bir rol üstlenmekle kalmamış; müdahaleyi zihinsel düzeyde meşrulaştıran bir “estetik zemin” hazırlamıştır.

“Görsel Sanatın 27 Mayıs 1960 Darbesinde Rolü ve Önemi” başlıklı bu çalışma; görsel üretimin sadece siyasal olayların birer çıktısı olduğu yönündeki indirgemeci yaklaşımı aşarak, 1946-1960 yılları arasında Türkiye'nin siyasal dönüşümünde görselin nasıl stratejik bir aktör haline geldiğini çözümlemeyi amaçlar. Türk modernleşme ve reform hareketlerinin görsel sanat birikimi dikkate alındığında; çok partili hayata geçiş, DP iktidarı ve 27 Mayıs 1960 müdahalesi, görselin bir “yansıma” olmaktan çıkıp, toplumsal rızayı üreten veya yıkan bir 'silah' olarak kullanıldığı kritik bir laboratuvar sunmaktadır.

Görsel sanat ile propaganda arasındaki ilişki, sanatın özerkliği tartışmalarının ötesinde, modernleşme süreçleriyle birlikte stratejik bir boyut kazanmıştır. Bu çalışma; görsel sanatın yalnızca estetik bir haz nesnesi değil, kitlelerin siyasal tercihlerini yöneten işlevsel bir mekanizma olduğunu savunur. Türkiye'de 1946-1960 arası dönemde görsel sanatçılar, iktidar ve muhalefet arasındaki gerilimde pasif birer gözlemci değil, siyasal söylemin inşasına yön veren aktif özneler olarak yer almışlardır. Dolayısıyla çalışma, görsel sanatın bireysel yaratım sınırlarını aşarak ideolojik mesajların taşıyıcısı ve duyulur olanın yeni bölüştürücüsü olarak kazandığı görsel müdahale aracı rolünü analiz etmektedir.

Bu genel çerçeve doğrultusunda araştırmada şu temel sorulara yanıt aranacaktır:

- Görsel semboller ve imaj rejimi, siyasal meşruiyetin kriz anlarında toplumsal rızayı yeniden inşa eden bir 'görsel müdahale aracı' olarak nasıl işlev görür?
- 1946-1960 arası Türkiye'nin siyasal dönüşüm süreçlerinde görsel sanat, sadece bir propaganda aracı mı yoksa siyasal gerçekliğin kurucusu mudur?
- Dönem görsel sanatçıları, özellikle 27 Mayıs müdahalesi sürecinde eserleri aracılığıyla siyasal dili nasıl dönüştürmüşlerdir?
- Görsel sanatın özerklik iddiası ile siyasal belirlenim arasındaki gerilim, darbe dönemi afiş ve karikatürlerinde nasıl bir estetik meşruiyet zemini yaratmıştır?

Özünde **Görsel Sanatın 27 Mayıs 1960 Darbesinde Rolü ve Önemi**; 1960 müdahalesi öncesi ve sonrasında görsel sanatın siyasal bir aktöre dönüşme sürecini, Edmund Feldman'ın sanat eleştirisi yöntemi sanatsal değere sahip eserleri anlamlandırmak ve değerlendirmek için kullanılan akademik temelli dört aşamalı bir yaklaşımdır. Bu metodolojik sentez sayesinde görsel eserler, salt estetik nesneler veya

pasif tarihsel belgeler olmaktan çıkarılacak; dönemin ideolojik iklimini şekillendiren ve siyasal güç mücadelelerinin merkezinde yer alan stratejik unsurlar olarak yeniden yorumlanacaktır. Özünde bu çalışma; seçilen görsellerin sadece sanatsal değerini saptamakla yetinmeyip, bu imajların ve darbe sürecinde nasıl bir stratejik aktör olarak işlev gördüğünü kanıtlamayı hedeflemektedir.

1.1. Konun Tanımı

Bu çalışmanın konusunu; Türk siyasal hayatında 1946 yılında çok partili sisteme geçişle başlayan ve 27 Mayıs 1960 askeri müdahalesiyle radikal bir kırılma yaşayan tarihsel süreçte, görsel sanatların (afişler, siyasi karikatürler, dergi kapakları) darbe öncesi ve sonrası etki gücünü kapsamaktadır. Araştırma, kriz ve dönüşüm dönemlerinde görsel sanatların, siyasal araç haline getirilmesiyle darbe sürecine toplumsal zemini nasıl hazırladığını incelemektedir.

Araştırma kapsamında konu, geleneksel bir "propaganda ve basın tarihi" okumasının ötesine taşınmaktadır. Görsel sanatın, siyasal gelişmeleri yalnızca yansıtan pasif bir ayna değil; aksine neyin görünür olacağını ve hangi söylemlerin kamusal alanda yer bulacağını tayin ederek siyasal alanı yapılandıran "operasyonel bir aygıt" olduğu tezi, çalışmanın ana sorunsalını tanımlar (Şiray, 2019, s. 549).

Bu doğrultuda çalışma; DP'nin 1950'li yıllarda "Yeter! Söz Milletindir!" afişiyle başlattığı popülist ve kalkınmacı görsel dilin, zaman içerisinde muhalif mizah dergilerindeki (Akbaba, Taş, Deccal vb.) "diktatörlük", "sansür" ve "kurtuluş" temalı çizgilerle nasıl bir çatışma içerisine girdiğine odaklanmaktadır. Bu süreçte görsel üretim; iktidarın meşruiyet devşirme çabaları ile muhalefetin bu meşruiyeti sarsmaya yönelik estetik direnişi arasındaki gerilimin temel yersı olarak ele alınmaktadır.

İncelenen 1946-1960 dönemi, görsel nesnelerin sadece illüstrasyon olmaktan çıkıp, toplumsal belleği ve zihinsel haritaları inşa eden "gösterge bilimsel alanlarına" dönüştüğü bir aralıktır. Turhan Selçuk, Ali Ulvi Ersoy, Semih Balcıoğlu ve Ratip Tahir Burak gibi görsel sanatçıların eserleri ile kurumsal propaganda materyalleri; Edmund Burke Feldman'ın dört aşamalı sanat eleştirisinde akademik eleştiri (betimleme, çözümleme, yorumlama ve yargılama) yöntemiyle deşifre edilmektedir. (Ali, 2021)

Özetle bu araştırmanın temel konusu; 27 Mayıs 1960 müdahalesini bürokratik-askeri bir yönetim değişimi olarak değil, görsel sanatın stratejik bir aktör olduğunu disiplinler arası bir yaklaşımla ortaya koymaktır ortaya koymaktadır.

1.2. Araştırmanın Amacı ve Hedefi

27 Mayıs 1960 müdahalesi sadece ordunun ve devletin yönetiminde yaşanan bir değişiklik değildir. Bu olay, Türkiye'deki görsel anlatım dilinin ve sembollerin nasıl kökten değiştiğini gösteren en önemli dönüm noktalarından biridir. **Görsel Sanatın 27 Mayıs 1960 Darbesindeki Rolü ve Önemi** adlı tez çalışmasının temel sorunsalı, D.P. iktidarının siyasal meşruiyetini yitirme sürecinin, görsel üretimler aracılığıyla nasıl bir "estetik zorunluluğa" dönüştürüldüğünü ortaya koymaktır. Müdahale öncesinde kurulan görsel dil, yalnızca mevcut siyasal tabloyu eleştirmekle yetinmemiş; "hürriyet" ve "adalet" sembolleri üzerinden toplumsal algıyı yeniden biçimlendirerek müdahaleyi zihinlerde meşrulaştırmıştır. Bu bağlamda görsel sanat, darbenin yalnızca bir sonucu değil; rıza üretiminde işlev gören en güçlü öncül görsel müdahale aracıdır.

Bu genel amaç doğrultusunda şu temel sorulara yanıt aranacaktır:

- 1946-1960 yılları arasındaki siyasal dönüşümde görsel semboller, toplumu yönlendirme ve yeni bir "hürriyet estetiği" inşa etme gücüne sahip midir?
- İktidarın (DP) ve muhalefetin (CHP) kullandığı görsel kodlar, siyasal meşruiyet krizini estetik bir çatışma alanına nasıl taşımıştır?
- 27 Mayıs 1960 sürecinde üretilen görsel materyaller, siyasal olayların yalnızca bir yansıması olmanın ötesinde; müdahaleyi toplumsal zihinde kurgulayan, meşruiyetini "hürriyet" kavramı üzerinden önceden inşa eden ve darbeyi estetik bir operasyon olarak icra eden aktif siyasal aktörler olarak nasıl konumlanmıştır?
- Görsel sanatın siyasal ikna süreçlerindeki rolü, Edmund Burke Feldman'ın dört aşamalı analiz yöntemiyle nasıl deşifre edilebilir?

27 Mayıs olgusunu yalnızca siyasal bir tarih aralığı olarak değil, görsel sanatın siyasal bir laboratuvar işlevi gördüğü bir süreç olarak ele alması bakımından önemlidir. Çalışmanın özgünlüğü ve literatüre katkısı şu temel noktalarda toplanmaktadır:

Yöntemsel farklılık: Dönemin propaganda materyallerinin yalnızca tarihsel belge olarak değil, Feldman'ın görsel sanat eleştirisi yöntemiyle analiz edilmesi; görsel nesnenin estetik ve siyasal katmanlarını bilimsel bir sistematik içinde birbirinden ayırmaktadır.

Meşruiyetin estetik inşası: Tez, siyasal meşruiyetin yalnızca hukuksal bir süreç olmadığını; görsel sanat aracılığıyla inşa edilen duyusal bir harita olduğunu göstermektedir. "Yeter! Söz Milletindir!" afişinden 27 Mayıs sonrasına uzanan süreç, görsel sanatın bir toplumsal ikna aracı olarak nasıl kodlandığını ortaya koymaktadır.

Görsel bellek ve arşiv değeri: İncelenen afiş ve karikatürlerin, dönemin ruhunu yansıtan görsel sanat tarihi nesneleri olarak değerlendirilmesi; bu materyalleri salt illüstrasyon olmaktan çıkarıp "tarihsel-görsel sanatsal belge" statüsüne yükseltmektedir.

Bu araştırmanın temel hedefi; 27 Mayıs 1960 sürecinde üretilen görsel materyallerin (afiş, karikatür) yalnızca siyasal olayları takip eden "belgeler" olmadığını, aksine müdahaleyi toplumsal zihinde kurgulayan ve estetik bir operasyon olarak icra eden aktif siyasal aktörler olduğunu kanıtlamaktır.

Bu genel hedef doğrultusunda şu spesifik amaçlara ulaşılması planlanmaktadır:

- Görsel sanatın aktör rolünü ortaya koymak: Görsel üretimin, darbenin bir sonucu değil; darbeyi mümkün kılan, onu zihinlerde "kaçınılmaz" hale getiren ve meşruiyet zeminini müdahaleden önce inşa eden bir "operasyonel el" olduğunu açığa çıkarmak.
- "Hürriyet" kavramının estetik araçsallaştırılmasını analiz etmek: 27 Mayıs'ın görsel rejiminde "hürriyet" kavramının, askerî bir müdahaleyi toplumsal bellekte "kurtuluş" olarak kodlamak için nasıl bir estetik maske ve inşa aracı olarak kullanıldığını belirlemek.
- Görsel materyalleri stratejik bir müdahale aracı olarak tanımlamak: İnceleme konusu olan afiş ve karikatürlerin, toplumsal algıdaki "baskı" ve "özgürlük" sınırlarını nasıl yeniden müzakereye açtığını ortaya koymak; bu yolla görsellerin siyasal alanı ve öznelere yeniden inşa eden algısal dinamikler olduğunu göstermek. Bu çerçevede görsel üretim, yalnızca siyasal olayların bir kaydı değil; kitlelerin siyasal gerçekliği kavrayış biçimlerini doğrudan şekillendiren, mevcut iktidar pratiklerini estetik

düzlemde ya pekiştiren ya da sorunsallaştıran stratejik bir müdahale aracı olarak ele alınmaktadır.

- Analitik bir model sunmak: Edmund Burke Feldman'ın yöntemini kullanarak, görsel sanatların siyasal ikna ve meşruiyet inşasındaki teknik gücünü sistematik bir veri setiyle (betimleme, çözümleme, yorumlama, yargılama) belgelemek.

1.3. Araştırmanın Önemi

Türk siyasal hayatının en kritik eşiklerinden biri olan 27 Mayıs 1960 askeri müdahalesini, alışlagelmiş siyasi ve askeri tarih perspektifinin dışına çıkarak görsel kültür ve estetik rejimler üzerinden okuması bakımından büyük bir önem taşımaktadır. Literatürde 27 Mayıs olgusu genellikle kurumsal değişimler, ekonomik sebepler veya ordu-siyaset ilişkisi bağlamında ele alınmış; ancak müdahalenin zihinsel meşruiyetinin görsel sanatlar aracılığıyla nasıl inşa edildiği konusu büyük ölçüde ihmal edilmiştir.

Araştırmanın özgünlüğü ve akademik önemi şu temel noktalarda toplanmaktadır:

- Disiplinler arası yaklaşım: Siyaset bilimi, görsel sanat sosyolojisi ve estetik kuramını bir araya getiren bu çalışma, söz konusu disiplinleri yalnızca teorik düzlemde buluşturmakla kalmamakta; Türk siyasi tarihinin kritik bir kırılma anı olan 27 Mayıs 1960 sürecini, somut görsel veriler (karikatür, afiş) üzerinden sistematik bir analiz nesnesi haline getirmektedir. Bu yönüyle araştırma, görsel materyalleri tarihsel olayların edilgen yansımaları olarak değil, siyasal meşruiyetin inşasında aktif rol oynayan kurucu unsurlar olarak ele alarak hem yöntemsel hem de kavramsal düzeyde özgün bir yaklaşım ortaya koymaktadır.
- Görsel Kültürün İnşacı Rolü: Görsel sanatı sadece siyasal olayların bir yansıması veya belgesi olarak değil, bizzat siyasal olanın sınırlarını çizen ve kitlelerin algısını yapılandıran "aktif bir aktör (görsel müdahale aracı)" olarak tanımlanması çalışmanın değerini artırmaktadır.
- Bütüncül Materyal Analizi: Çalışmada sadece tek bir görsel sanat dalına odaklanılmamış; afişlerden karikatürlere, grafik tasarımlara kadar geniş bir görsel yelpaze, Feldman'ın sistematik yöntemiyle deşifre edilmeye çalışılmıştır. Bu durum, dönemin "görsel habitusuna" dair bütüncül bir bakış açısı sunmaktadır.

- Meşruiyet Tartışmalarına Katkı: Müdahalenin toplumsal bellekte nasıl "hürriyetin tecellisi" olarak kodlandığını görsel semboller üzerinden ortaya koyarak, siyasal meşruiyetin sadece hukuksal değil, aynı zamanda estetik bir inşa süreci olduğunu kanıtlamaktadır.

Bu bağlam kapsamında, 1946-1960 yılları arasındaki siyasal kırılma ve görsel meşruiyet inşasını çözümlemek amacıyla; 26 adet karikatür, 6 adet siyasal afiş, 5 adet dergi kapağı ve 1 adet el ilanı olmak üzere toplam 38 adet birincil görsel kaynak titizlikle incelenmiştir. Feldman'ın 4 aşamalı sanat eleştirisi Akademik eleştirisi yöntemiyle analiz edilerek, dönemin siyasal iktidarlarının toplumsal algı üzerindeki "kurgulama" faaliyetleri ve görsel alana kendi meşruiyet zeminine dahil ettiği pratikleri somut göstergeler üzerinden temellendirilmiştir. Görsel sanatçıların ve görsel sanatsal üretimlerin siyasal kırılma anlarındaki stratejik konumunu belgeleyerek hem görsel sanat tarihine hem de Türk siyasal hayatına dair yeni bir tartışma alanı açması bakımından akademik bir birikim sağlama amacını gütmektedir.

1.4. Araştırmanın Yöntemi (Materyal ve Metot)

Bu araştırma, 1946-1960 yılları arasındaki toplumsal olguları ve sembolik temsilleri çözümlemek amacıyla Creswell tarafından çerçevesi çizilen nitel araştırma yöntemi temelinde yapılandırılmıştır. Çalışmanın metodolojik omurgasını; veriyi hem kronolojik bir bağlama oturtan tarihi araştırma yönteminin hem de bu veriyi analitik bir derinlikle çözümleyen betimsel araştırma yönteminin bütüncül sentezi oluşturmaktadır. Bu doğrultuda, afiş, karikatür ve seçim kampanyası materyalleri gibi görsel ürünler; yalnızca estetik nesneler olarak değil, Feldman'ın 4 aşamalı Sanat Eleştirisi Akademik Eleştiri yöntemiyle gerçekleştirilen eleştirel söylem analizi tekniğiyle üretildikleri dönemin siyasal ve ideolojik dinamiklerini yansıtan stratejik aktörler olarak ele alınmıştır. Tarihi yöntemin sağladığı makro bağlam ile betimsel yöntemin sunduğu mikro analiz katmanlarının birleştirilmesi sayesinde, görsel sanatın toplumsal rıza inşasındaki görsel müdahale aracılığı ve meşruiyet süreçlerindeki rolü, sistematik ve akademik bir bütünlük içerisinde deşifre edilmektedir. (Creswell, 2023)

Tarihi araştırma yöntemi, geçmişte meydana gelmiş olayları, fikirleri veya kurumları nesnel kanıtlar ışığında yeniden inceleme ve anlama sürecidir. Bu yöntemin temel amacı, "ne oldu?" sorusuna yanıt ararken, olayların gelişimsel seyrini ve bu

sürecin sosyo-politik etkilerini saptamaktır. Araştırma kapsamında, 1950-1960 yılları arasındaki siyasal iklim ve bu dönemi karakterize eden kırılma anları, birincil ve ikincil kaynaklar üzerinden titizlikle incelenmiştir. Arşiv belgeleri, dönemin süreli yayınları ve hatıratlar gibi materyallerin kullanımı, ele alınan görsel imgelerin hangi tarihsel zorunluluklar neticesinde üretildiğini anlamayı mümkün kılmaktadır. Örneğin, bir siyasal karikatürün sadece estetik bir nesne olarak değil, belirli bir tarihsel krizin doğrudan tanığı ve aktörü olarak değerlendirilmesi bu yöntemsel zemin sayesinde gerçekleşmektedir.

Betimsel araştırma yöntemi ise incelenen olguyu olduğu haliyle tanımlamayı, sınıflandırmayı ve mevcut durumun analitik bir tasvirini yapmayı hedeflemektedir. Bu yöntem, veriler arasındaki yapısal ilişkileri ortaya koymaktadır. Tarihi yöntemle bağlamına oturtulan görsel materyaller, betimsel yöntem aracılığıyla yapısal bir çözümlemeye tabi tutulmuştur. Bu aşamada, Feldman'ın eleştirel analiz basamakları devreye girerek görselin dili, kompozisyon ilkeleri ve barındırdığı sembolik dizilimler detaylı bir biçimde tasvir edilmektedir. Örneğin, bir afişte kullanılan figürlerin hiyerarşik yerleşimi, renklerin ideolojik karşılıkları ve bu öğelerin kitleleri yönlendirme stratejileri betimsel bir yaklaşımla analiz edilerek mevcut durumun kuramsal bir fotoğrafı çekilmektedir.

Karşılaştırmalı Yaklaşım araştırmada bu iki yöntemin eş zamanlı kullanımı, tarihsel verinin sadece statik bir kayıt olarak kalmasını engellemekte ve onu dinamik bir analiz nesnesine dönüştürmektedir. Tarihi yöntem, araştırmanın makro düzeydeki "bağlamsal çerçevesini" kurarken; betimsel yöntem, mikro düzeydeki "içerik analizini" gerçekleştirmektedir. Bu iki yaklaşımın karşılaştırılması ve sentezlenmesi sonucunda, incelenen döneme ait bir görsel imge; hem hangi siyasal çatışmanın ürünü olduğu bilgisiyle hem de bu çatışmayı estetik bir dille nasıl yeniden inşa ettiği bilgisiyle açıklanmaktadır. Böylece çalışma, geçmişin verisini modern analiz araçlarıyla yorumlayarak, görsel sanatın siyasal meşruiyet süreçlerindeki rolünü bütüncül bir perspektifle ortaya koymaktadır.

Görsel imgelerin kitleler üzerindeki ikna edici gücünü ve siyasal meşruiyet inşasındaki işlevini akademik bir disipline oturtmak amacıyla, Edmund Burke Feldman tarafından geliştirilen: Feldman'ın 4 aşamalı sanat eleştirisi akademik araştırma yöntemi modeli temel çözümleme yöntemi olarak benimsenmiştir.

Araştırma kapsamındaki her bir materyal; öncelikle betimleme safhasında herhangi bir yargı gözetmeksizin figürlerin ve nesnelerin nesnel bir dökümü yapılarak görsel envanterine ayrıştırılmıştır. Ardından Çözümleme aşamasında, bu unsurların kompozisyon, ışık, renk ve orantı gibi estetik ilkelerle kurduğu görsel kurgu bütünlüğü ile mesajın optik hiyerarşisi incelenmiş; Yorumlama evresinde ise görselin 1946-1960 döneminin kaotik siyasal atmosferiyle bağı kurularak, baskı, kurtuluş veya otoriterleşme gibi kavramların sembolik anlam katmanları açıklanmıştır. Son aşama olan Yargılama safhasında ise eserin hedeflenen siyasal algıyı yönetmedeki iletişimsel başarısı ve estetik operasyonel gücü bütüncül bir sentezle değerlendirilmiştir. Bu yöntemsel disiplin; 1960 darbe sürecine ait görselleri basit birer illüstrasyon olmaktan çıkarıp, siyasal iktidarı sarsan veya yeniden tahkim eden birer "stratejik silah" (Yardımcı, 2025) olduklarını somut verilerle ispatlayan analitik bir süzgeç işlevi görmektedir.

Araştırmanın temel materyallerini, 1946-1960 yılları arasındaki siyasal dönüşümün ve toplumsal kırılmaların doğrudan tanığı olan birincil elden görsel kaynaklar oluşturmaktadır. Bu kapsamda oluşturulan veri seti, dönemin siyasal iletişim stratejilerini ve görsel propaganda dilini temsil eden şu üç ana kategoride sınıflandırılmıştır:

- **Siyasi Afişler ve Propaganda Görselleri:** D.P. ve CHP'nin çok partili döneme geçiş ve seçim süreçlerinde kitleleri mobilize etmek amacıyla kullandığı tasarımlar bu kategorinin odağını oluşturmaktadır. Özellikle Selçuk Mılar tarafından tasarlanan "Yeter! Söz Milletindir!" gibi ikonikleşmiş afişler; tipografik yapıları, sembolik anlatımları ve siyasal meşruiyet inşasındaki etkileri bakımından Feldman'ın 4 aşamalı sanat eleştirisi akademik araştırma yöntemi ile çözümlenecektir.
- **Mizah Basını ve Siyasal Karikatürler:** Dönemin toplumsal muhalefetini ve siyasal eleştiri dilini yansıtan en güçlü yerler olan Akbaba, Taş, Deccal, Tef ve Karikatür gibi dergiler veri setinin merkezinde yer almaktadır. Bu kapsamda Turhan Selçuk, Ali Ulvi, Semih Balcıoğlu ve Ratip Tahir Burak gibi usta çizerlerin eserleri; siyasal figürlerin karikatürize ediliş biçimleri ve metaforik anlatımları üzerinden ideolojik birer "söylem alanı" olarak değerlendirilecektir.
- **Devlet Destekli Grafik Tasarım ve Resmi Görsel Belgeler:** 27 Mayıs 1960 müdahalesi sonrasında, müdahaleyi toplumsal rıza zemininde "Hürriyet ve

Anayasa Bayramı" olarak kodlamak amacıyla üretilen resmi görsel materyallerdir. Bu materyaller, görsel sanatın bir "devlet aygıtı" olarak ideolojik yeniden inşa sürecindeki rolünü kanıtlamak amacıyla analiz edilecektir.

1.5. Kuramsal Çerçeve

Bu araştırmada görsel verilerin çözümlenmesi sürecinde, Edmund Burke Feldman tarafından geliştirilen ve literatürde "Pedagojik Sanat Eleştirisi" veya "Eleştirel Analiz Öğrenme Modeli" olarak tanımlanan dört aşamalı metodoloji esas alınmıştır. Creswell (2013) tarafından vurgulanan nitel araştırma disiplini uyarınca, görsel materyallerin (karikatür, afiş, fotoğraf vb.) analizinde nesnellik ile yorumlayıcı derinlik arasındaki dengenin kurulması amaçlanmıştır. Feldman'ın modeli, verinin ham betimlemesinden üst düzey tinsel yargıya ulaşana dek izlediği sistematik yol haritası nedeniyle tercih edilmiştir. (Gürbüz, 2021, s. 151)

Analiz süreci, birbirini bütüncül olarak besleyen şu dört temel evre üzerinden yürütülmüştür:

Birinci basamağı olan betimleme evresinde, incelenen görsel yapıta dair herhangi bir öznel yargıda bulunmaksızın, eserde doğrudan müşahade edilen unsurlar listelenmiştir. Creswell'in nitel veri toplama protokollerine uygun olarak bu aşamada; yapının kimlik bilgileri (sanatçı, tarih, teknik), kompozisyonda yer alan figürler, nesneler ve temel sanat elemanları (hat, renk, doku) kategorize edilmiştir. Buradaki temel amaç, analizin ilerleyen safhaları için kanıta dayalı, steril ve nicel bir veri tabanı oluşturmaktır. (Feldman, vd., 1981, 80).

İkinci aşamada, betimlenen öğelerin birbirleriyle olan kompozisyonel inşası ve tasarım prensipleri incelenmiştir. Bu evrede görselin kompozisyon yapısı; denge, vurgu, karşıtlık gibi ilkeler üzerinden çözümlenmiştir. Sanatçının iletisini hangi görsel stratejiler ve söz dizimi aracılığıyla yapılandığı, biçimsel bir disiplinle ele alınmıştır. Bu basamak, görselin retorik gücünü oluşturan teknik mekanizmaların deşifre edilmesini sağlamaktadır.

Feldman modelinin en dinamik katmanı olan yorumlama aşamasında, ilk iki basamaktan elde edilen bulgular, yapının üretildiği tarihsel, siyasal ve kültürel bağlamla sentezlenmiştir. Görselde yer alan sembollerin metaforik karşılıkları ve

sanatçının hedeflediği tinsel ileti bu aşamada tartışmaya açılmıştır. Creswell'in yorumlayıcı araştırma deseniyle örtüşen bu süreçte, araştırmacı "Yapıt neyi anlatmaktadır?" sorusuna, dönemin sosyo-politik kodlarını referans alarak analitik yanıtlar aramıştır.

Bu araştırmanın kuramsal-yöntemsel zemini, Edmund Burke Feldman'ın literatüre kazandırdığı "Pedagojik Sanat Eleştirisi" modeli ile çağdaş sanat kuramlarının bütünleşik bir sentezi üzerine inşa edilmiştir. Feldman'ın; betimleme, çözümleme, yorumlama ve yargı evrelerinden oluşan dört aşamalı analitik mimarisi, incelenen görsel külliyyatın katmanlarını deşifre etmede stratejik bir rehber işlevi görmektedir. Söz konusu metodolojik yapının değer kuramsal derinliğini ise; yansıtmacı, biçimci, anlatımcı, duygusal etki ve işlevsellikten oluşan beş temel sanat yaklaşımı tayin etmektedir. Bu teorik perspektifler, özellikle analiz sürecinin nihai halkası olan "Yargı" basamağında, sübjektif estetik algıları rasyonel verilere ve akademik geçerliliği olan rasyonel hükümlere dönüştüren temel değerlendirme parametreleri olarak operasyonel hale getirilmiştir. (Gürbüz, 2021, s. 154)

Analizin sonuç evresi olan yargı aşamasında, incelenen yapıtın başarısı ve tarihsel değeri üzerine bütüncül bir değerlendirme sunulmuştur. Bu değerlendirme sürecinde; yansıtmacı, biçimci veya dışavurumcu kuramlar rehberliğinde eserin toplumsal işlevi ve sanatsal niteliği tayin edilmiştir. Özellikle darbe ve kriz dönemleri gibi spesifik süreçlere odaklanan bu çalışmada yargı evresi, görselin kolektif bellek üzerindeki etkisini ve ideolojik meşruiyet inşasındaki rolünü belirleyen son kertedir.

Araştırmanın temel dayanağını oluşturan “estetik meşruiyet” kavramı; siyasal iktidarın veya müdahale süreçlerinin, rasyonel/hukuki gerekçelerin ötesinde, görsel imgeler aracılığıyla duygusal ve duygusal bir haklılık zeminine oturtulmasını ifade eder. Bu inşada sanat; sadece bir temsil aracı değil, kitlelerin algısını dönüştüren ve yeni siyasal gerçekliği estetik bir form içinde 'doğallaştıran' stratejik bir aygıt olarak işlev görür.

1.6. Araştırmanın Kapsam ve Sınırlılığı

Görsel Sanatın 27 Mayıs 1960 Darbesindeki Rolü ve Önemi adlı tezin belirlenen araştırma “Darbelerde propaganda aracı olarak görsel sanatın bir etken rolü

var mıdır?” sorusu ve kuramsal çerçeve doğrultusunda çeşitli tarihsel, tematik ve kaynak temelli sınırlılıklar içermektedir. Öncelikle çalışmanın zaman aralığı 1946-1960 dönemi ile sınırlandırılmış olup, bu tarih aralığı dışındaki gelişmelere yalnızca tarihsel zemin oluşturma amacıyla değinilmiştir. Tezin genel yapısı dört bölüm üzerinden tasarlanmış ve her bölüm kendi içinde belirli sınırlamalar içermiştir.

Genel Sınırlılıklar: İncelenen dönemlere ait görsel arşivin tamamına ulaşma imkânı bulunmadığından, analizler erişilebilen birincil ve ikincil kaynaklar (anı, biyografi, süreli yayınlar) ile sınırlıdır. Ayrıca, görsel sanatçıların bireysel kariyer öyküleri ve teknik üslup gelişimleri araştırmanın temel konusu olmayıp; yalnızca siyasal atmosferle somut bağ kuran üretimleri incelemeye dâhil edilmiştir.

Nitel araştırma desenlerinde araştırmanın sınırlarının net bir biçimde belirlenmesi, elde edilen bulguların bağlamsal geçerliliği açısından kritik bir öneme sahiptir (Creswell, 2013). Bu çalışma, ele aldığı tarihsel kesit, kuramsal çerçeve ve materyal seti bakımından şu temel sınırlılıklar dâhilinde yürütülmüştür:

Tarihsel ve Kavramsal Sınırlılık: Araştırma, Türkiye'nin siyasal tarihindeki en kritik dönüştürme eşiklerinden biri olan 1946-1960 dönemi ve bu sürecin nihayeti olan 27 Mayıs 1960 müdahalesi ile sınırlandırılmıştır. Kavramsal ve kuramsal arka plan oluşturulurken kullanılan genel kuramlar, yalnızca bu tarihsel aralıktaki olaylarla bağ kurabildikleri ölçüde analize dâhil edilmiştir.

Materyal ve Arşiv Sınırlılığı: İncelenen döneme ait görsel külliyyatın tamamına erişim imkânı bulunmadığından, araştırma; kamuya açık arşivler, kütüphane koleksiyonları ve erişilebilir birincil/ikincil kaynaklar (anı, biyografi, süreli yayınlar) ile sınırlandırılmıştır. Veri seti; dönemin ruhunu en güçlü şekilde yansıtan siyasi afişler ve mizah basını (Akbaba, Taş vb.) bünyesindeki karikatürler üzerinden kurgulanmıştır.

Yöntemsel Analiz Sınırlılığı: Görsel materyallerin deşifre edilmesinde kullanılan Feldman'ın 4 aşamalı sanat eleştirisi akademik araştırma yöntemi, yapıtların teknik üretim süreçlerinden veya sanatçıların biyografik kariyer gelişimlerinden ziyade; görsellerin siyasal ikna süreçlerindeki görsel müdahale aracı rolüne ve toplumsal zihinde kodlanan sembolik değerlere odaklanmıştır. Dolayısıyla,

sanatçıların üslup arayışları veya teknik becerileri araştırmanın temel izleği dışında tutulmuştur.

Kapsam ve Analitik Sınırlılık: Çalışma, görsel sanatın sadece siyasal meşruiyet ve propaganda süreçleriyle doğrudan somut bağ kuran üretimlerini incelemeye dâhil etmiştir. Görsellerin sanatsal değeri veya estetik başarısı, ancak siyasal alanın ve toplumsal algının kurgulanış biçimine hizmet ettiği ölçüde tartışmaya açılmıştır.

Araştırmanın veri seti ve analiz derinliği şu teknik sınırlar dahilinde şekillenmiştir:

Erişilebilirlik ve Temsiliyet: Tezin tamamında kullanılan görsel, yazılı ve arşivsel kaynaklar, kamuya açık arşivler ve erişim sağlanabilen koleksiyonlarla sınırlı kalmıştır. Bu durum, dönemin tüm görsel üretimlerini kapsamak yerine, erişilebilen ve siyasal temsiliyet gücü en yüksek olan örneklerin seçilmesini zorunlu kılmıştır.

Analitik Perspektif: Yapılan analizler, görselin toplumsal ve siyasal alanı inşa etme gücünü temel alan bir yaklaşım ile Edmund Burke Feldman'ın analiz metodu çerçevesinde yürütülmüştür. Çalışmada sunulan yorumlar, nesnel tarihsel verilere dayandırılmakla birlikte; seçilen analitik modelin sunduğu nitel yorumlama alanı ve görsellerin stratejik birer müdahale aracı olma niteliği ile sınırlıdır.

Siyasal Bağlı olan eserler: Çalışmanın sınırlarını belirleyen temel kriter, görsel sanat eserinin veya görsel sanatçının siyasal atmosferle kurduğu doğrudan ilişkidir. Bu doğrultuda; yalnızca siyasal süreçleri kurgulayan, müdahaleye zemin hazırlayan veya bu süreci "hürriyet" kavramı üzerinden estetik bir operasyon olarak "icra eden" üretimler incelemeye dahil edilmiştir. Siyasi bir temsiliyeti bulunmayan saf estetik üretimler ile teknik görsel sanat tarihi incelemeleri bu çalışmanın kapsamı dışında tutulmuştur.

Kronolojik Odak: İnceleme alanı 1938-1960 arasını bir gelişim süreci olarak ele alsa da asıl odak noktası 1946-1960 arası çok partili hayatın yarattığı otoriterleşme kısılcı ve 27 Mayıs müdahalesinin (1962 eşiğine kadar) yarattığı görsel retoriktir. Bu süreçte görsel sanatın elit kesimden ayrılarak toplumsal gerçekçi bir zeminden müdahaleci bir "görsel müdahale aracı" (aktör) konumuna geçişi temel alınmıştır.

Bu çalışma; darbelerde görsel sanatın bir propaganda ve temsil aracı olarak üstlendiği işlevleri, 1946-1960 dönemi odağında tarihsel bir süreklilik içerisinde ele almaktadır. Araştırmanın kapsamı, içindekiler yapısına paralel olarak üç ana katmanda şu şekilde kurgulanmıştır:

Bu çalışma; darbelerde görsel sanatın bir propaganda ve temsil aracı olarak üstlendiği işlevleri, 1946-1960 dönemi odağında tarihsel bir süreklilik içerisinde ele almaktadır. Araştırmanın kapsamı, teorik zeminden uygulama safhasına kadar birbirini besleyen üç ana katman üzerinde kurgulanmıştır:

Tez genelinde kullanılacak olan temel kavramlar ve kuramlar bu aşamada irdelenmektedir. Kavramsal çerçeveyi somutlaştırmak amacıyla, ulus veya tarih gözetmeksizin seçilen evrensel görseller üzerinden teorik örneklendirmeler yapılmaktadır. Ayrıca, incelenecek olan görsellerin hangi tarihsel olaylarla (1946-1960 ve 27 Mayıs süreci) bağlantılı olduğunun saptanabilmesi için gerekli olan kronolojik zemin bu katmanda inşa edilmektedir.

Araştırmanın kuramsal ve metodolojik omurgasını oluşturan bu katman, oluşturulan görsel arşivin künye sistemiyle tasniflenmesini ve analitik bir süzgeçten geçirilmesini kapsamaktadır. Çalışmanın veri seti; 27 Mayıs sürecini ve 1960 eşiğini temsil eden siyasi afişler, dergi kapakları ve dönemin etkili mizah yayınlarındaki (Akbaba, Taş vb.) karikatürlerle sınırlandırılmıştır. Belirlenen bu materyaller; Feldman'ın 4 aşamalı sanat eleştirisi akademik araştırma yöntemi (betimleme, çözümleme, yorumlama ve yargılama) aracılığıyla deşifre edilmektedir. Buradaki temel odak; görsellerin teknik özelliklerinden ziyade, müdahaleyi toplumsal zihinde bir "hürriyet tecellisi" olarak kodlayan sembolik değerleri ve görsel sanatın siyasal ikna süreçlerindeki retorik gücü ile ideolojik meşruiyet üretme kapasitesidir.

Son aşamada, Feldman'ın 4 aşamalı sanat eleştirisi akademik araştırma yöntemi ile elde edilen bulgular eşiğinde; araştırmanın başında belirlenen amaç, hedef ve soru önermelerinin nihai değerlendirmesi yapılmaktadır. Bu katman, görsel verilerin tarihsel gerçeklikle kurduğu bağın nitel bir sentezini sunarak sonuç bölümüne zemin hazırlamaktadır.

Çalışmanın kapsamını belirleyen temel kriter, görsel üretimin siyasal atmosferle kurduğu doğrudan ilişkidir. Bu doğrultuda; yalnızca siyasal süreçleri

kurgulayan, müdahaleye zemin hazırlayan veya bu süreci estetik bir operasyon olarak "icra eden" üretimler incelemeye dâhil edilmiştir. Görsel sanatın "fildişi kulelerden" inerek toplumsal gerçekçi bir zeminden müdahaleci bir "görsel müdahale aracı" (aktör) konumuna geçişi, araştırmanın ana izleğini oluşturmaktadır. Siyasi bir temsiliyeti bulunmayan saf estetik üretimler ile teknik görsel sanat tarihi incelemeleri kapsam dışında tutulmuştur.

1.7. Literatür Taraması

Görsel sanatın siyasal bir anlatım aracı olarak işlevi, modern sanat literatüründe sadece bir temsil meselesi değil, toplumsal algının yapılandırılma süreci olarak ele alınmaktadır. Bu bağlamda görsel sanatın; neyin "görünür" olacağını ve hangi söylemlerin kamusal alanda yer bulacağını belirleyen duyuşal düzenleme gücüyle, bizzat siyasal bir eylem gerçekleştirdiği kabul edilir. Literatürde T.J. Clark (2004) ve E.H. Gombrich (1997) gibi isimler de görsel sanatın estetik değerinin ötesinde; tarihsel bir bilinç oluşturma ve ideolojik bir mekanizma olma niteliğine dikkat çekmişlerdir. Bu çalışma, söz konusu kuramsal birikimi genel tarihsel kesitlerden ayırarak, doğrudan Türkiye'nin modernleşme evresindeki "görsel rejim" değişikliklerine ve bu rejimin siyasal alan üzerindeki inşa edici gücüne odaklanmaktadır.

Türk Modernleşmesi ve Görsel Sembollerin Dönüşümü (1923-1946) Türk siyasal kültüründeki evrim, literatürde kurucu ideolojinin sembolik inşası üzerinden incelenmiştir. Sibel Bozdoğan (2002), "Modernizm ve Ulusun İnşası" adlı çalışmasında, mimari ve görsel dilin yeni rejimin değerlerini meşrulaştırma sürecini analiz eder. Osmanlı'nın geleneksel iktidar simgelerinin yerini alan Cumhuriyet sembolizmi (fabrika, traktör, modern vatandaş figürü), Bernard Lewis ve Erik Jan Zürcher gibi isimlerin vurguladığı siyasal reformların görsel yansımalarıdır. Literatürdeki bu bölüm, 1960 darbesine giden süreçte "modernleşme sancılarının" görsel sanatsal formlarda nasıl kökleştiğini anlamak için temel oluşturmaktadır.

1946-1962 Türkiye'sinde Görsel Propaganda ve Muhalif Dil Çok partili hayata geçişle birlikte görsel sanatın iktidar ve muhalefet cephelerinden araçsallaştırılması literatürde kritik bir yer tutar. Tan Oral, Turhan Selçuk ve Bedri Koraman gibi karikatüristlerin üretimleri, Turgut Çeviker (1991) tarafından kronolojik olarak

belgelenmiş olsa da bu üretimlerin 27 Mayıs sürecindeki "siyasal özne" rolleri yeterince kuramsallaştırılmamıştır. Özellikle afiş ve slogan kullanımının stratejik birer silah haline geldiği bu dönemde, görsel sanatçıların siyasi dile eklemelenme biçimleri, disiplinler arası bir boşluğu temsil etmektedir.

Görsel Kültürün İdeolojik İnşadaki Rolü ve Literatürdeki Boşluk Mevcut literatürde 27 Mayıs 1960 müdahalesi; askeri, hukuki ve sosyolojik açılardan geniş bir külliyata sahip olsa da bu sürecin "görsel bir kırılma" olarak görsel sanatsal yansımaları eksik kalmıştır. Sloganlar, afişler ve karikatürler çoğunlukla "tarihsel illüstrasyon" veya "mizah unsuru" olarak yan temalar içerisinde yer bulmuştur. Bu çalışma, söz konusu materyalleri Feldman'ının Sanat eleştirisi Akademik Eleştiri yöntemiyle merkeze alarak; görsel sanatın siyaseti sadece yansıtmadığını, onu bizzat kurgulayan ve meşrulaştıran bir güç olduğunu kanıtlamayı hedefleyerek literatüre özgün bir katkı sunmaktadır.

Birincil Kaynaklar:

- Mehmet Ali Birand'ın sunduğu 32. Gün programına ait Can Dündar ve Bülent Çaplı'nın hazırladığı Demirkırat belgeseli; İsmet İnönü, Adnan Menderes, Celal Bayar, Cemal Gürsel, Alparslan Türkeş ve diğer aktörlerin tanıklıklarını içerir (Birand, 1990, s.12).
- Orhan Erkanlı, Anılar... Sorunlar... Sorumlular (1972), MBK içindeki gözlemleri sunar (Erkanlı, 1972, s.45).
- Metin Toker, İsmet Paşayla 10 Yıl (1954-1961), dönemin siyasal ve basın ilişkilerini belgelemektedir (Toker, 1966, s.78).
- Cüneyt Arcayürek, İhtilâl ve İhtilâlciler (1984) ve Yeni Demokrasi Yeni Arayışlar (1985), MBK'nın yapısını ve 27 Mayıs sonrası dönemi inceler (Arcayürek, 1984, s.110; 1985, s.92).
- Faruk Bildirici, Gizli Kulaklar Ülkesi (1998), devlet denetim mekanizmalarını ve siyasal propagandayı tarihsel bağlamda ele alır (Bildirici, 1998, s.101).
- Kâmil Karavelioğlu, Bir Devrim İki Darbe (2007), 27 Mayıs askeri müdahalesi ve sonrası süreci inceler (Karavelioğlu, 2007, s.56).

- Polat Safi, Millî İstihbarat Teşkilâtı 1826-2023 (2024), istihbarat ve siyasal denetim mekanizmalarını inceler (Safi, 2024, s.88).

İkincil Kaynaklar:

- Akademik kitaplar, araştırma raporları ve mizah dergilerini inceleyen tezler; dönemin siyasal, sosyolojik ve ekonomik boyutlarına odaklanmıştır (Duydu, 2017; Taşçıoğlu, 2017).

Üçüncül Kaynaklar:

- İslam Ansiklopedisi, Polis Akademisi müfredat çalışmaları, bibliyografik derlemeler

Bu literatür taraması, “**Görsel Sanatın 27 Mayıs 1960 Darbesindeki Rolü ve Önemi**” tezinde, 1946-1960 Türkiye'sinde görsel sanatın siyasal işlevini, görsel ve yazılı propaganda araçları aracılığıyla anlamlandırmak amacıyla hazırlanmıştır. Araştırmada birincil, ikincil ve üçüncül kaynaklar disiplinler arası bir perspektifle ele alınmış; dönem siyasal dinamikleri, ideolojik söylemler ve görsel kültürün etkisi bütüncül biçimde incelenmiştir.

27 Mayıs 1960 Askerî Darbesi'nin siyasal sembolizmini, toplumsal dinamiklerini ve bu süreçte görsel sanatın üstlendiği kurucu rolü anlamlandırmak amacıyla yürütülen literatür taramasında, tamamen akademik nitelikli temel eserler ve bilimsel çıktılar referans alınmıştır. Çalışmanın kavramsal çerçevesini oluştururken, darbenin siyasal arka planını ve toplumsal izdüşümlerini ele alan üniversite onaylı lisansüstü tezler ile hakemli makalelerin yanı sıra; dönemin görsel kültürünü, propaganda araçlarını ve siyasal iletişim pratiklerini çözümleyen yetkin akademik yayınlar titizlikle incelenmiştir. Bu kapsamda, sanatın sadece bir yansıma değil, siyasal meşruiyetin inşasında aktif bir özne olarak konumlandırıldığı literatür verileri sentezlenerek tezin kuramsal zemini oluşturmuştur:

Gazeteci Metin Toker'in kaleminden İsmet Paşayla 10 Yıl (1954-1964), Akis yayınlarında 4 cilt olarak yayınlanmıştır; fakat nadirlik sebebi ile ilk 3 (1954-1961) cilde ulaşılabilmektedir. İsmet Paşayla 10 Yıl adlı eser; Türkiye Cumhuriyeti'nin Milli Şef döneminden demokrasi adına attığı ilk somut adımları yine Milli Şef'in ve eşrafının tanıklığıyla görünür hale getirmiştir. (Toker, 1966)

Metin Toker'in Akis dergisi çatısı altında yayımladığı dört ciltlik eser serisi, 1954-1964 yılları arasındaki Türk siyasi hayatının eleştirel bir gazetecilik pratiğiyle belgelenmiş nadir örneklerinden biridir. Akis Yayınları tarafından yayımlanan bu eserler hem dönemin iç siyasi dinamiklerini hem de basın ve ifade özgürlüğünün sınırlarını anlamak bakımından özgün birincil kaynak niteliği taşır.

Akis dergisi, DP iktidarının ikinci döneminden 27 Mayıs 1960 sürecine ve sonrasındaki siyasal yeniden yapılanmaya kadar olan dönemde muhalif bir yayın organı olarak faaliyet göstermiştir. Metin Toker'in yönetimindeki dergi, haber aktarımı ile siyasi analizi birleştiren bir üslup kullanmış; bu durum yayınların dönemin siyasi atmosferine dair veriler sunmasına zemin hazırlamıştır. Yayın hayatının ilk evrelerinde daha dengeli bir profil çizen Akis, özellikle 1957 yılından itibaren DP hükümetine yönelik sistematik bir muhalefet stratejisi benimsemiştir. Bu dönemde siyasi eleştiri dozunu artıran dergi, Türk basınında muhalif kamuoyunun oluşum süreçlerinde bir aktör olarak yer almıştır.

Her cilt, belli bir zaman aralığını ele alarak dönemin siyasal atmosferini, aktörlerini, kurumlarını ve gelişmelerini detaylı biçimde işler. 1954-1957 yıllarını kapsayan birinci ciltte, DP'nin ikinci dönem politikaları ve muhalefetle olan ilişkileri ön plana çıkarılırken; ikinci cilt (1957-1960) özellikle 1957 seçimleri sonrası siyasal gerilimin arttığı bir dönemi merkezine alır. Üçüncü ciltte (1960-1961) ise 27 Mayıs askeri darbesine giden süreç, darbenin etkileri ve yeni anayasal düzenlemeler kapsamlı biçimde ele alınır. Serinin dördüncü cildi olan 1961-1964 dönemi, yeniden şekillenen siyasal dengeler ve İsmet İnönü'nün koalisyon hükümetlerindeki rolü üzerinden değerlendirilir.

Milli İnkılap Nasıl Oldu? -Olayların İç Yüzü (1960) hazırlayanlar Siyasal Bilimler Fakültesi öğrencileri Erdoğan Alkan, Ergun Barlas, Turhan Uzunhasanoğlu, Işıksal Baltacı, Turhan Tan, Erkut Tavman. Balkanoğlu Matbaacılık 1960-Ankara'da basılmıştır. 195 sayfadaki oluşan eser, 27 Mayıs inkılabının gerekliliğini ve inkılaptan beklenenleri dille halka aktarmayı amaçlamaktadır. Kitap içeriği başta Orhan Erdivanlı'nın kalemi ile "sevgili okuyucu, elinizdeki kitap 27 Mayıs devriminin bilim yönünden gözlemini açıklamasını yapmak amacı ile yayınlanmış değildir. Üstelik "herkese seslenen kitap" olarak da eksikleri bulunduğu şüphesizdir..." şeklinde başlamaktadır. Bu alıntıda bahsedildiği gibi; inkılaptan bu yana geçen iki aylık

sürenin köklü bir çalışma için yetersiz olduğu kabul edilmekte ve dönemin üniversite öğrencilerinin 1960 darbesi ile ilgili şahsi fikirleri bulunan propaganda amacı ile hazırlanmış olduğu nettir. (Alkan vd., 1960)

Eserin içeriği 27 Mayıs İnkılabının sebepleri nelerdir?, 28 Nisan olayları, 30 Nisan öğrenci eylemlerinin bulunması, muhalif öğrencilerin nasıl organize olduğuyla ilgili önemli bilgiler sunmaktadır. 27 Mayıs 1960 Darbesi'nin hemen sonrasında yazıldığı için, dönemin siyasi atmosferini ve devrimin gerekçelerini anlamak adına önemli bir birincil kaynak niteliğindedir. Eser hem dönemin siyasi olaylarını hem de bu olayların arka planını, olayların iç yüzünü okuyucuya hem görsel hem de yazınsal olarak sunmayı hedeflemektedir.

Kitabın orijinali 1960 tarihli; bazı kaynaklarda geçen 1969 baskısına ise ulaşamamıştır. Bu nedenle, iki baskı arasında bir içerik farkı olup olmadığı tespit edilememiş ve çalışma mevcut olan ilk baskı üzerinden yürütülmüştür. Dönemin siyasi ve toplumsal dinamiklerini anlamak isteyen araştırmacılar için değerli bir kaynak teşkil etmektedir.

Orhan Erkanlı (1972), *Anılar... Sorunlar... Sorumlular* adlı eserinde, MBK üyesi olarak 27 Mayıs sürecini ve karar alma mekanizmalarını birinci elden aktarmaktadır. Eser; darbe sonrası kurumsallaşma çabalarını, iç iktidar çatışmalarını ve müdahalenin kamuoyu üzerindeki etkilerini analiz eden temel bir kaynaktır. Erkanlı'nın bu tanıklığı, darbe öncesi ve sonrasında üretilen görsel propaganda biçimlerinin (afiş, karikatür, slogan) hangi siyasal ve ideolojik zemin üzerinde şekillendiğini anlamak adına stratejik bir önem taşır (Erkanlı, 1972).

Cüneyt Arcayürek'in dört ciltlik "*Cüneyt Arcayürek Açıklıyor*" (1984) serisinin üçüncü ve dördüncü ciltleri, 27 Mayıs 1960 müdahalesi ve onu izleyen dönemde Türkiye'nin geçirdiği siyasal dönüşüm sürecini içeriden bir tanıklıkla belgelendirmesi açısından önemli kaynaklardandır. Serinin üçüncü kitabı olan *İhtilâl ve İhtilâlciler: 27 Mayıs Süreci ve MBK'nın Anatomisi*, 27 Mayıs'ın yalnızca tarihsel sonuçlarını değil, aynı zamanda Millî Birlik Komitesi'nin iç yapılanmasını, karar alma süreçlerini ve kurumsal iktidar çatışmalarını da mercek altına alır. Arcayürek, darbeye yön veren askeri ve sivil kadroların ideolojik yönelimlerini, bireysel pozisyonlarını ve karşılıklı ilişkilerindeki gerilimleri detaylandırarak aktarır. Bu sayede darbe, salt bir

siyasi müdahale olmanın ötesinde, bir yönetim paradigmasının ve meşruiyet anlayışının yeniden üretildiği bir süreç olarak değerlendirilir. (Arcayürek, 1984)

Eser, özellikle MBK içindeki gruplar, anayasal düzenlemelerin yönü, siyasal partilere ve basına dair tutumlar üzerinden dönemin temsil biçimlerine dair ipuçları sunar. Dönemin siyasi aktörlerinin söylemleriyle birlikte görsel ve yazılı anlatım pratiklerinin de yeniden biçimlendiği bu süreç, Arcayürek'in tanıklığı üzerinden izlenebilir. Bu bağlamda eser, ifade rejimi, siyasal dilin dönüşümü ve kamusal meşruiyet inşası konularında çalışan araştırmalar açısından nitelikli birincil kaynak niteliğindedir.

Serinin dördüncü cildi olan Yeni Demokrasi Yeni Arayışlar 1960-1965 (1985), 27 Mayıs sonrasında inşa edilmeye çalışılan yeni düzenin kurumsal çerçevesini ve siyasal pratiklerini derinlemesine analiz eder. Arcayürek bu dönemi, askeri müdahaleden anayasal düzenlemelere, siyasi partilerin yeniden yapılanmasından basın konumuna kadar geniş bir çerçevede ele alırken; demokratikleşme iddiaları ile otoriter devlet refleksleri arasındaki çelişkileri de görünür kılar. Yeni anayasanın kabulü, Yassıada yargılamaları ve iktidar boşluğunda yeniden şekillenen devlet-toplum ilişkileri gibi kritik başlıklar, eserde hem gözlem hem yorum düzeyinde işlenir.

Bu cilt, siyasal kültürün yeniden üretildiği bu dönemi anlamaya çalışan çalışmalar açısından çarpıcı veriler sunar. Arcayürek'in gazeteci kimliği, dönemin basın-siyaset ilişkilerine dair canlı bir gözlem katmanını da metne entegre eder. Özellikle ifade özgürlüğünün sınırları, basının yönlendirilmesi ve muhalefetin yeniden yapılandırılması gibi meselelerde kitap, dönemin siyasal atmosferinin temsil pratiklerine dair zengin bir anlatı sağlar. Görsel ve yazılı anlatım biçimlerinin ideolojik olarak nasıl yeniden şekillendirildiğini anlamaya çalışan bu tez açısından, hem 3. hem de 4. cilt, dönemin çözümlemeye değer ikili anlatı katmanlarını sunar: biri iktidarın nasıl kurulduğu, diğeri ise kurulanın nasıl sunulduğudur. Konuyu ele alış açısından hem tanık hem de zamanın getirdiği sonuçları tekrar yorumlama imkanına sahip olduğu için eserler birincil ve ikincil kaynaklar arasında yer alacaktır.

Faruk Bildirici (1998), Gizli Kulaklar Ülkesi adlı çalışmasında, Abdülhamit döneminden itibaren Türkiye'deki siyasal iktidarların toplumu denetleme ve

gözetleme pratiklerini incelemektedir. Eser hem Tek Parti hem de DP dönemindeki siyasi muhalefeti fişleme ve baskı altına alma uygulamalarını detaylandırarak, 1946-1960 arası dönemin ifade özgürlüğü ve kamusal söylem üzerindeki kısıtlamalarını ortaya koyar. Bu çalışma, görsel propaganda araçlarını şekillendiren siyasal denetim mekanizmalarının ve güvenlik siyasetinin ideolojik arka planını kavramak açısından bütünlüyci bir kaynak niteliğindedir (Bildirici, 1998).

Kâmil Karavelioğlu (2007), 27 Mayıs sürecinde aktif rol almış bir kurmay yüzbaşı olarak müdahaleyi içeriden bir tanıklıkla analiz etmektedir. Müdahaleyi bir "devrim" olarak tanımlayan Karavelioğlu'nun bu yaklaşımı, 1960 sonrası kurulan yeni düzenin hangi ideolojik temelde ve nasıl bir anlatı rejimiyle topluma sunulduğunu anlamak adına birincil bir kaynaktır. Eser, dönemin basın-siyaset ilişkilerini ve müdahalenin meşrulaştırılma süreçlerini ele alarak, görsel ve yazılı anlatım pratiklerinin siyasal meşruiyet inşasındaki rolünü kavramamıza katkı sunar (Karavelioğlu, 2007).

Osmanlı'dan Cumhuriyete Türkiye'de Darbeler (2022) adlı eser Cevdet Kırpık, Can Deveci, Tekin Taşçı editörlüğünde hazırlanmıştır. Türk Tarih Kurumu tarafından desteklenen Erciyes Üniversitesinin ev sahipliği yaptığı Osmanlı'dan Cumhuriyete Türkiye'de Darbeler Sempozyumu ile ilk şeklini almıştır (2019). (Osmanlı'dan Cumhuriyete Türkiye'de Darbeler, 2022)

Eserin birinci bölümünde Osmanlı hanedanına yapılan tehditler hükümdarı değiştirme çabaları ve teşebbüslerine yer verilmiştir. Bu teşebbüslerin sonucu olarak siyasal, sosyal, ekonomik ve psikolojik etkenleri detaylı bir şekilde ele alınmıştır.

Eserin ikinci bölümünde sosyal toplumdan kültürel hayata idari ve hukuki alandan ekonomiye ve eğitime bugünün Türkiye'sini oluşturmuş derin izler bırakmış Cumhuriyet dönemi darbe ve darbe girişimlerine yer verilmektedir.

Osmanlı'dan Cumhuriyeti kadar yapılmış darbe ve darbe girişimlerinin; kimler tarafından nasıl başlatıldığı? propaganda yolları? kendilerine nasıl meşruiyet kazandırdıkları? uluslararası destek var mıydı? gibi soruların sorulduğu eleştirel bir dille belge ve bulgular ile yazılmış araştırmacılar için nitelikli ikincil kaynaklardan biridir.

Polat Safi'nin Milli İstihbarat Teşkilâtı 1826-2023 adlı çalışması, 1946-1962 dönemi Türkiye'sinde siyasi iktidarın muhalefetle ilişkisini, istihbarat kurumlarının tarihsel sürekliliği doğrultusunda ele alarak, bu süreci arşiv belgelerine dayalı sistematik bir yaklaşımla analiz eder. Özellikle DP döneminde basın ve kamuoyu üzerindeki siyasal baskının artışı, görsel propaganda araçlarının (karikatür, afiş, slogan) nasıl dönüştüğünü anlamak açısından bu eser önemli bir arka plan bilgisi sunar. Safi, daha önce yayımlanmamış MİT belgeleri, arşiv kaynakları ve saha verilerini kullanarak, dönemin siyasi atmosferini yalnızca olaylar düzeyinde değil, aynı zamanda bu olayların bilgi üretimi ve dolaşımı üzerindeki etkisi bakımından da ele almaktadır. Bu yönüyle eser, siyasi iletişim ve sembolik temsil pratiklerinin arkasındaki güvenlikçi reflekslerin izini sürebilmek açısından literatüre nitelikli bir katkı sunmakta ve birincil ve ikincil kaynaklar arasında yer alacaktır. (Safi, 2024)

Görsel sanatın sadece bir süs değil, siyasal alanı inşa eden bir güç (görsel müdahale aracı) olduğunu savunurken şu temel kaynaklar temel alınmıştır:

Ali Artun (veya ilgili görsel sanat sosyolojisi kaynakların): Görsel sanatın toplumsal konumu ve siyasal gücü üzerine yapılan tartışmalarda Demirtaş (2019) ve M. Yılmaz (2013) gibi isimlerin modern ve post modern görsel sanat okumaları, görsel sanatın bir "operasyonel aygıt" olarak tanımlanmasına katkı sağlamıştır.

Edmund Burke Feldman (Analiz Metodu): Her ne kadar kaynakçada dolaylı görünse de görsel sanat eleştirisi rehberleri (Sayın, 2008) üzerinden Feldman'ın sistematik çözümleme yöntemi, görsellerin ideolojik deşifresinde kullanılmıştır.

2. Cumhuriyet Dönemi Görsel sanat Politikaları ve Dönüşüm

1960 darbesine gelen süreci ve görsel sanatçıların neden "taraf" olduğunu anlamak için şu eserler literatüre dahil edilmiştir:

S. Altay (2023), Başbuğ ve Başbuğ (2023): Cumhuriyetin ilk yıllarındaki görsel sanat politikalarının ulus-devlet inşasındaki rolünü anlamak için temel nirengi noktalarıdır.

B. K. Kasalı (2015): Menderes dönemi hükümet programlarında görsel sanatın yerini inceleyen bu çalışma, DP'nin görsel sanata bakışını ve muhalefetin bu alandaki boşluğu nasıl doldurduğunu anlamak için kritiktir.

S. Tunalı (2013): Halkevlerindeki görsel sanat çalışmaları üzerinden, devletin görsel sanatı halka inme aracı olarak nasıl kullandığına dair tarihsel veri sunar.

3. 27 Mayıs ve Darbe Sürecinin Görsel/Yazılı Tanıklıkları

Darbe sürecindeki "anlatı savaşını" ve görselliğin gücünü kanıtlayan kaynaklar:

Alkan vd. (1960)- Milli İnkılap Nasıl Oldu?: Olayın hemen sicağında yazılan bu eser, darbenin kendi "hürriyet" anlatısını nasıl kurduğuna dair birinci elden belgedir.

S. S. Şimşek (2019): Darbeye giden süreçte basın ve kamusal rızanın nasıl üretildiğini inceleyen bu makale, tezin "görsel ikna" iddiasını desteklemektedir.

Metin Toker (1966)- İsmet Paşa ile 10 Yıl: Dönemin siyasi atmosferini ve muhalefetin görsel-yazılı stratejilerini anlamak için en önemli tanıklıklardan biridir.

- 1944 Milliyetçilik Olayı Alparslan Türkeş
- Şahinlerin Dansı Alparslan Türkeş
- Gölgedeki Adam Dünder Seyhan
- İnkılap Mektupları Uğur Mumcu
- Gösterge Bilimsel Serüven Roland Barthes
- Modern Post-moderne Görsel sanat Mehmet Yıldız
- Görsel sanatın Tüm Öyküsü editör Stephen Farthing
- Görsel sanat Tasarım Görsel sanatçı-Tasarımcı Murat Yılmaz
- Görsel sanat ve Estetik Kuramları Nejat Bozkurt

Makaleler

- Taşcıoğlu, R. ve Çavdar, O. "Siyasal İletişim Bağlamında Politik Mizah ve Karikatür: 2017 Referandum Sürecinde Basın Üzerine Göstergebilimsel Bir Çözümleme."
- Duydu, M. Siyasi İletişim Sürecinde Afiş Tasarımı ve Görsel Propaganda."

- Korkmaz, A. "Etik Bağlamda Haber Fotoğrafçılığının Manipölasyon ve Propaganda Aracı Olarak Kullanılmasının Değerlendirilmesi."
- Deniş, H. E. "27 Mayıs 1960 Darbesi Sürecinde Akis Dergisi'nin Tutumu."

Bibliyografiler: Karikatürkiye, İsmet İnönü Vakfı



2. BÖLÜM

GÖRSEL SANATIN DARBEDE ROLÜ

Sanat, en genel anlamıyla, beceri ve düş gücü kullanılarak düşüncelerin, amaçların, duyguların veya olayların ifade edilmesine ve başkalarına iletilmesine yönelik yaratıcı bir insan etkinliğidir. Tarihsel gelişim süreci içerisinde sanat ve zanaat kavramları başlangıçta birbiriyle özdeş görülmüş; *Ereği*¹ bir şey ortaya koymak olan, doğru bir plana göre yönlendirilmiş bir beceri anlamında kullanılmıştır. Ancak zamanla, özellikle 18. yüzyıldan itibaren "güzel sanatlar" kavramının ortaya çıkmasıyla sanat; nesnelerin fayda amacıyla değil, hiçbir çıkar gözetmeksizin yalnızca estetik haz ve hoşlanma amacıyla üretilmesi bakımından zanaattan ayrılmıştır. (Bozkurt, 2014, s. 17)

Sanat yapıtı, doğal süreçlerle oluşan nesnelerden farklı olarak insanın yaratıcı gücüne bağlıdır ve her yapıt tek ve biriciktir. Bu bağlamda sanatçı, kendine özgü biçemi ile özgünlüğünü oluştururken, var olan gerçekliği aşarak kendine özgü yeni bir gerçeklik düzlemi meydana getirir.

Sanatın felsefi serüveni, antik çağın taklit merkezli yaklaşımlarından modern dönemin varoluşsal ve eleştirel paradigmalara uzanan derinlikli bir dönüşüm grafiği sergilemektedir. Bu süreçte sanat, Platon'un hakikatten uzaklaşan bir yansıma² olarak nitelediği ontolojik bir kopyadan, Aristoteles'in insan ruhunu tutkulardan arındıran³ rasyonel bir yaratım yetisine evrilmiştir. Plotinos ile maddeyi aşan metafizik bir ışığa dönüşen estetik olgu, modern estetiğin kurucusu Kant ile "ereksiz bir ereklilik" çerçevesinde, hiçbir pratik fayda gözetmeyen saf ve çıkarsız bir haz nesnesi olarak temellendirilmiştir. Hegel'in sanat kuramında ise sanat, Tin'in duysal dünyadaki tezahürü olarak tarihsel bir zorunluluk arz ederken; Nietzsche'de yaşamın trajik ağırlığını katlanılır kılan Apolloncu ölçü ile coşkunun tinsel dengesi ve yaşamsal bir "karşı yazgı" haline gelmiştir (Bozkurt, 2014, s. 41).

¹ Ereğ, kelime anlamı olarak amaç, gaye, hedef, maksat veya ulaşılacak istenen nihai sonuç demektir.

² Mimesis

³ Katharsis

Yirminci yüzyılın düşünsel ikliminde sanat; Croce'nin kavramlar öncesi "lirik sezgisi" ve Bergson'un pratik fayda perdelerini aralayan saf gerçeklik arayışıyla, bireysel bilincin en derin dışavurumu olarak konumlandırılmıştır. Freud'un baskılanmış arzuların "yüceleştirilmesi" olarak nitelendirdiği bu estetik süreç, Heidegger'de varlığın gizemini aydınlatan ve "hakikatin yapıt içinde kendisini kurması" şeklinde tezahür eden ontolojik bir zemine oturmuştur (Bozkurt, 2014, s. 101-107). Öte yandan, teknolojik imkânların sanatı mekanik yeniden üretimle buluşturması neticesinde yapıtın aura yitirdiğini savunan Benjamin ile sanatı statükoya karşı bir "yadsıma" alanı olarak gören Adorno, estetiği politik ve eleştirel bir boyuta taşımışlardır. Son tahlilde; Sartre'ın bilincin özgürlük alanı olarak tanımladığı imgelem eylemi ve Umberto Eco'nun alımlayıcının yorumuna kapı açan "açık yapıt" paradigması, sanatı durağan bir nesne olmaktan çıkararak her okumada yeniden inşa edilen dinamik ve çok sesli bir olasılıklar alanına dönüştürmüştür (Bozkurt, 2014, s. 207-321).

Günümüzde sanat, estetik bir nesne olmanın ötesinde, politik bir araç ve direniş biçimi olarak da işlev görmektedir. Sanatçı, içinde bulunduğu toplumun çelişkilerini dile getirerek mevcut düzeni sorgulayan, değiştirmek isteyen ve geleceğe dair vizyon sunan bir figür olarak öne çıkmaktadır. Yapısal boyutta incelendiğinde ise sanat; çizgi, renk, doku, ton, şekil ve boşluk gibi temel yapıtaşlarının; denge, ritim, kontrast ve bütünlük gibi ilkelerle organize edilmesinden meydana gelir. Sanat, insanın kendisini tanıması, gerçekliği aşması ve varoluşa anlam kazandırması çabasında ulaştığı en belirgin entelektüel ve estetik başarılarından biridir. Sanat felsefesi bağlamında, insanın varoluşa anlam kazandırma çabasının somut bir göstergesi olan bu kavramsal ve yapısal organizasyon; kullanılan malzemenin niteliğine, ifade biçiminin kurgusuna ve algısal iletim yollarına bağlı olarak çeşitlenmekte ve temel sanat türlerini meydana getirmektedir. (Grzymkowski, 2020)

Bu genel çerçevede sanatın, insan algısının farklı duyularına hitap eden çeşitli ifade alanları ortaya çıkmıştır. Sanat teorisinde bu alanlar geleneksel olarak; ses ve sözün zamandaki akışına dayanan **işitsel (fonetik) sanatlar** (müzik, edebiyat) ile hareket ve mekânın canlandırılmasına dayanan **ritmik (dramatik/karma) sanatlar** (tiyatro, sinema, dans) olarak sınıflandırılır. Ancak bu alanlar içinde, mekânı ve maddeyi biçimlendirerek doğrudan gözün algı sınırlarına hitap eden **görsel (plastik)**

sanatlar, insanın duygu, düşünce ve ideolojilerini somut/görülebilir formlara dönüştürme gücüyle siyasal ve toplumsal alanın en stratejik inşa aracı olarak öne çıkar. Görsel sanatlar; resim, heykel, mimari, grafik tasarım ve fotoğraf gibi disiplinleri kapsayarak, estetik deneyimin görsel imgeler üzerinden kurulmasını sağlar. Dolayısıyla sanatın ifade edici gücü, görsel sanatlar aracılığıyla somutlaşır ve izleyiciyle doğrudan bir görsel iletişim kurar.

Sanatın çok katmanlı yapısı, estetik hazzın ötesine geçerek toplumsal, kültürel ve siyasal süreçlerle iç içe geçen bir mahiyet sergilemektedir. Bu bağlamda sanat yapıtı, yalnızca bireysel bir yaratıcılığın tezahürü değil; üretildiği dönemin ideolojik kodlarını ve tarihsel kırılmalarını bünyesinde barındıran tinsel bir nesnedir. Özellikle görsel sanatlar, sözel bir aracıya ihtiyaç duymayan doğrudanlığı sayesinde dilin sınırlarını aşarak izleyiciyle dolaysız bir bağ kurma kapasitesine sahiptir. Bu algısal etki gücü, görsel imgeleri salt bir ifade alanı olmaktan çıkarıp güçlü bir iletişim ve kitleleri yönlendirme stratejisine dönüştürmektedir (Bozkurt, 2014, s. 19).

Görsel imgeler, pasif birer yansıma olmanın aksine; toplumsal belleği inşa eden, algıyı yapılandıran ve belirli düşünsel çerçeveleri meşrulaştıran aktif görsel müdahale araçlarıdır. Dolayısıyla bir sanat yapıtının çözümlemesi, yalnızca biçimsel bir incelemeyle sınırlı tutulamaz; yapıtın içine doğduğu tarihsel ve ideolojik bağlamın da deşifre edilmesi zorunludur. Görsel sanatların bu anlam üretme kapasitesi, onları özellikle iktidar mekanizmaları için stratejik bir araç haline getirmiştir. Tarihsel süreçte egemen yapılar, kendi meşruiyetlerini tahkim etmek ve toplumsal rızayı inşa etmek amacıyla görsel üretimlerden sistemli bir şekilde faydalanmıştır. (Grzymkowski, 2020)

Özellikle kriz, dönüşüm ve darbeler gibi siyasal kırılma dönemlerinde görsel sanat; karikatür, afiş ve benzeri yerler üzerinden ideolojik mücadelelerin yürütüldüğü sembolik bir savaş alanına dönüşür. Bu dönemlerde inşa edilen görsel anlatılar, bir yandan iktidarın meşruiyet zeminini güçlendirirken diğer yandan karşıt söylemlerin bastırılmasında veya yeniden tanımlanmasında etkin rol oynar. Sonuç olarak görsel sanat, estetik bir üretim sahası olmanın ötesinde; siyasal süreçleri şekillendiren, anlam dünyasını yönlendiren ve toplumsal dönüşümleri mühürleyen dinamik bir güç alanı olarak kabul edilmelidir. Bu çalışma, görsel sanatın söz konusu stratejik rolünü,

özellikle darbe süreçlerinin sosyo-politik iklimi çerçevesinde ele almayı hedeflemektedir. (Şah, 2020)

2.1. Görsel Sanatlar

Görsel sanat; insan ihtiyaçlarını karşılayan, fikirleri paylaşan ve duygu atmosferleri inşa eden, görsel öğelerden oluşan özgün bir dil ve disiplinler arası bir iletişim sistemidir. Bu sistem, yalnızca estetik bir beğeni nesnesi üretmekle sınırlı kalmayıp; toplumsal ahlakı yansıtan, politik güç dengelerini belgeleyen ve kültürel ritüelleri destekleyen işlevsel bir tarihsel vesika niteliği taşır. Malzemenin teknik beceriyle biçimlendirildiği bir zanaat sürecinden öte, bireysel deneyimi kolektif bir bilince dönüştüren sanat; toplumsal hafızayı inşa eden, estetik hazzı stratejik bir sembolik dışavurum ve işlevsel bir gereklilikle birleştiren bütüncül bir ifade biçimidir. (Feldman, 1997, s. 79)

Estetik düşünce tarihinde sanatın doğasına ilişkin farklı yaklaşımlar geliştirilmiştir. Immanuel Kant'a göre sanat, zanaattan (teknik üretimden) ayrılarak "özgür bir oyun" niteliği taşır ve doğrudan bir fayda amacı gütmeyen, haz temelli bir etkinliktir. Buna karşılık Hegel; sanatı "*İde'nin (Hakikat 'in')*" duyuusal alandaki görünüşü" olarak tanımlar ve onu mutlak tin 'in kendini açığa vurma biçimlerinden biri olarak görür. Bu yaklaşımlar, sanatın yalnızca estetik bir haz nesnesi olmadığını, aynı zamanda düşünsel ve ontolojik bir boyut taşıdığını ortaya koymaktadır. (Bozkurt, 2014, s. 18)

Sanat, insanlık tarihi boyunca bir gizem unsuru olmuş; kaotik ve düzensiz görünen gerçeklik karşısında anlam kurma çabasının bir ürünü olmuştur. Bu yönüyle sanat, negatif kaosa karşı geliştirilen "pozitif bir düzen" ya da başka bir ifadeyle anlamlandırılmış bir kaos olarak da yorumlanabilir. Sanatçı, bu süreçte hem bireysel hem de kolektif bilinçdışını harekete geçirerek yeni imgeler, semboller ve anlatım biçimleri üretir. (Antmen, 2008, s. 102)

Görsel dışavurumun bilişsel süreçleri hızla aşan bu etkisi, sanat nesnesini toplumsal algının dizayn edildiği politik bir enstrümana dönüştürür. İmajlar vasıtasıyla kolektif bilinçte inşa edilen bu sarsılmaz çağrışımlar gerek iktidar aygıtlarının gerekse muhalif yapıların kendi doktrinlerini meşrulaştırmak adına

kullandıkları en işlevsel yerdir. Bu noktada sanat, rasyonel bir tartışma aracı olmaktan çıkarak, rıza üretimini sağlayan sembolik bir *silaha* evrilir. Sanatsal üretimin bu *operasyonel* gücü, toplumsal kırılma dönemlerinde kitlelerin siyasal tercihlerini şekillendiren ana unsur haline gelmektedir. (Şiray, 2019, s. 552)

Teknik ve materyal bağlamında görsel sanatlar; dış dünyanın veya içsel imgelemin plastik, grafik ya da dijital araçlar vasıtasıyla görsel bir düzleme aktarılması disiplini. Bu üretim sürecinde sanatçı, maddeye biçim vererek hacim, kütle ve yüzey dengesi üzerinden optik bir algı alanı inşa eder. Akademik literatürde görsel sanatlar, malzemenin karakterine göre "plastik sanatlar" ve "grafik sanatlar" olarak iki ana eksenle tasnif edilir. Plastik sanatlar grubunda resim ve heykel temel yapı taşlarını oluştururken; grafik sanatlar başlığı altında afiş, karikatür ve grafik tasarım gibi iletişimsel işlevi baskın disiplinler yer alır (Eroğlu, 2018, s.13).

Görsel sanatlar, belirli materyallerin biçimlendirilmesiyle üretilen ve doğrudan görme duyusuna hitap eden bir estetik deneyim alanı olmanın ötesinde, modern dönemle birlikte afiş, karikatür ve grafik tasarım gibi disiplinleri de kapsayarak iletişimsel ve ideolojik birer araç haline gelmiştir. Bu genişleme, sanatın yalnızca duysal bir ilişki kuran estetik bir üretim alanı değil, aynı zamanda karmaşık siyasal iletileri vurucu sembollere indirgeme kabiliyetiyle kitleleri mobilize eden aktif birer görsel müdahale aracı olarak konumlandırılmasını gerekli kılar. Dolayısıyla bir görsel yapıtı anlamak; onun çizgi değeri, ışık-gölge tezatları, renk teorisi ve kompozisyonel hiyerarşi gibi kurucu öğelerinin oluşturduğu grameri çözümlemeyi ve bu unsurların tarihsel bağlamla kurduğu kopmaz bağı kavramayı gerektirir. Kompozisyon içerisindeki simetrik veya asimetrik denge ile kütleli ağırlıkların dağılımı üzerinden izleyicinin algısal önceliklerini yöneten bu gösterge sistemi, görsel sanatları tarihsel süreç içerisinde toplumsal değişimin hem sadık bir tanığı hem de meşruiyet süreçlerini inşa eden kurucu bir unsuru olarak işlevsel kılmaktadır. (Yılmaz, 2013, s. 60).

Görsel sanat, plastik ve grafik formlar aracılığıyla rasyonel söylemin sınırlarını aşan evrensel bir iletişim ağı kurar. Sözcüklerin yetersiz kaldığı durumlarda görsel imgeler, anlamı yoğunlaştıran ve hızla ileten bir ifade biçimi olarak öne çıkar. Bu yönüyle görsel sanat hem bireysel algıyı hem de kolektif bilinç düzeyini etkileyen güçlü bir temsil sistemidir.

2.1.1. Görsel Sanatın Tasnifi

Teknik ve materyal bağlamında görsel sanatlar, dış dünyanın veya içsel imgelemin plastik, grafik ya da dijital araçlar vasıtasıyla görsel bir düzleme aktarılması disiplini. Bu üretim sürecinde sanatçı, maddeye biçim vererek hacim, kütle ve yüzey dengesi üzerinden optik bir algı alanı inşa eder. Akademik literatürde görsel sanatlar, malzemenin ontolojik karakterine göre "plastik sanatlar" ve "grafik sanatlar" olarak iki ana eksenle tasnif edilir. Plastik sanatlar grubunda resim ve heykel temel yapı taşlarını oluştururken; grafik sanatlar başlığı altında afiş, karikatür ve grafik tasarım gibi iletişimsel işlevi baskın disiplinler yer alır (Eroğlu, 2018, s.20).

Bir görsel sanat yapısının kurucu öğeleri; çizgi değeri, ışık-gölge tezatları, renk teorisi, doku ve kompozisyonel hiyerarşidir. Bu parametreler, görselin sadece estetik bir birim değil, aynı zamanda çözümlenebilir bir gösterge sistemi olmasını sağlar. Kompozisyon içerisindeki simetrik veya asimetrik denge ile kütleli ağırlıkların dağılımı, görsel dilin gramerini oluşturarak izleyicinin göz hareketlerini ve algısal önceliklerini yönetir. Sonuç olarak görsel sanatlar, tarihsel süreç içerisinde toplumsal değişimin hem tanığı hem de kurucu bir unsuru olarak işlev görmektedir (Antmen, 2008, s. 52-54)

Görsel sanatlar, en temel felsefi düzlemde bireyin gerçekliği algılama ve kendi bilinciyle yeniden kurgulama pratiği olup; plastik ve grafik formlar aracılığıyla doğrudan görme duyusuna hitap eden bir iletişim ağı tesis eder. Kuramsal çerçevede görsel sanat türleri; kullanım amaçları, materyal yapıları ve ifade biçimlerine göre çeşitli kategoriler altında sınıflandırılmaktadır.

Geleneksel sınıflandırmalarda "güzel sanatlar" başlığı altında toplanan ve duysal sezgiye dayanan biçimlendirici sanatlar, bu alanın ilk katmanını oluşturur. Resim sanatı, duysal yanılsamayı estetik ideallerle birleştirerek sunarken; kendi içinde asıl resim disiplini ve mekânın estetik düzenlenmesini kapsayan çevre düzenlemesi (peyzaj) gibi alt dallara ayrılır. Fresk, mozaik ve anıtsal duvar resimleri de bu kapsamda değerlendirilen kalıcı görsel dışavurumlardır. Heykel sanatı, kavramları doğadaki varoluşlarına uygun biçimde cisimsel olarak sergilerken; modern dönemde hareketli yapılarla dinamik bir boyut kazanmıştır. Mimarlık ise hem işlevsel bir ihtiyacı karşılayan yapısal bir unsur hem de estetik ölçü ve kurallarıyla sanatsal bir

yapıt olarak görsel sanatların sarsılmaz bir parçasıdır. Seramik ise hammaddenin biçimlendirilmesiyle sanat nesnesine dönüştüğü, malzemenin estetikle buluştuğu bir diğer önemli daldır. (Bozkurt, 2014, s. 19)

Teknolojik gelişmelerle birlikte sanatın biricikliğini sorgulayan modern ve teknolojik görsel sanatlar, yeni ifade olanakları sunmuştur. Fotoğraf, gerçekliğin anlık kaydı ve görsel bir metin olarak toplumsal algıyı şekillendirme gücüne sahipken; sinema, görüntü ve sesin bütünleştiği "yedinci sanat" olarak geleneksel sanat yapılarını dönüştürmüştür. Modern sanatın parçalanmış yapısını yansıtan kolaj, birleştirme ve kurgu gibi yöntemler, görsel sanatların gerçekçi yapısını yeniden yapılandırmıştır. Netice itibarıyla görsel sanatlar, yalnızca dondurulmuş anlar veya pasif yansımalar değil; toplumsal belleği inşa eden ve izleyiciyi belirli bir siyasal veya estetik kavrayışa yönlendiren etkin unsurlardır.

2.1.2. Görsel Sanatın Unsurları Nelerdir?

Görsel sanatın temelini oluşturan ve onu yapılandıran başlıca unsurlar, eserin hem üretim sürecini hem de izleyici tarafından algılanma biçimini belirler:

Malzeme: Sanat yapıtının fiziksel varlığını oluşturan temel gereçtir. Taş, tuval, boya, dijital araçlar gibi farklı malzemeler, eserin estetik ve anlam boyutunu doğrudan etkiler.

Biçem (Stil): Sanatçının özgünlüğünü belirleyen ifade tarzıdır. Biçem, sanatçının dünyayı algılama ve yorumlama biçiminin görsel dile yansımasıdır.

Çizim (Desen): Özellikle resim, heykel ve mimari gibi biçimlendirici sanatlarda kompozisyonun temelini oluşturan yapısal unsurdur. Desen, formun iskeletini kurarak görsel bütünlüğü sağlar.

Form, Renk, Işık ve Kompozisyon: Görsel düzenin temel parametreleridir. Bu unsurlar, eserin algısal hiyerarşisini kurar, izleyicinin dikkatini yönlendirir ve iletilmek istenen mesajın etkisini artırır.

İmgelem (Hayal gücü): Sanatın yaratıcı boyutunu mümkün kılan zihinsel yetidir. İmgelem, gerçekliğin yeniden kurgulanmasını ve yeni anlam katmanlarının

üretilmesini sağlar. Bu unsurlar bir araya gelerek görsel sanat eserinin hem biçimsel hem de anlamsal bütünlüğünü oluşturur.

2.1.3. Sembolizm Nedir?

Sembolizm, somut bir nesnenin, figürün ya da formun, kendisinden çok daha geniş ve soyut bir kavramı temsil etme kapasitesine dayanır. Bu kavramlar; özgürlük, adalet, güç, kurtuluş gibi doğrudan gözlemlenemeyen ancak kültürel olarak paylaşılan anlam alanlarına karşılık gelir.

Antik düşüncede Plotinos, sanat yapıtlarını kozmik uyumun ve en yüksek gerçekliğin işaretleri olarak değerlendirir ve onları görünür dünyanın ötesine açılan simgesel kapılar olarak yorumlar. Buna karşılık Hegel, sembolik sanatı, ideal içeriğin duysal biçim içinde tam anlamıyla gerçekleşemediği bir sanat aşaması olarak ele alır. Hegel'e göre bu aşamada anlam ile form arasında bir uyumsuzluk söz konusudur; bu nedenle sembol, doğrudan değil dolaylı bir anlatım biçimi sunar. (Bozkurt, 2014, s. 37)

Bu yaklaşımlar, sembolizmin yalnızca bir ifade aracı değil, aynı zamanda anlam üretiminde çok katmanlı bir yapı kuran düşünsel bir sistem olduğunu göstermektedir.

2.1.4. Görsel Sanat ve Sembolizm İlişkisi

Görsel sanat ile sembolizm arasındaki ilişki, imgenin yalnızca estetik bir düzenleme değil, aynı zamanda çok katmanlı anlamların üretildiği bir temsil alanı olarak işlev görmesine dayanır. Bu bağlamda semboller, görsel dilin kurucu unsurları olarak bir "anlam haritası" oluşturur ve izleyicinin algı düzeyinde doğrudan karşılık bulan duysal kodlar üretir. Bu bağlamda örnek verecek olursak: Yıldız sembolizmi, bu işleyişin hem evrensel hem de kültürel düzlemde en güçlü örneklerinden biri olacaktır.

Yıldız, insanlık tarihi boyunca yön bulma, aşkınlık ve kozmik düzen fikirleriyle ilişkilendirilmiş çok katmanlı bir semboldür. Gökyüzündeki sabit ve erişilmez konumu, bu imgeyi dünyevi olanın ötesine taşıyarak ilahi aydınlanma,

sonsuzluk ve manevi bir pusula olarak konumlandırır. Bu bağlamda yıldız, yalnızca estetik bir form değil; düzen, umut ve meşruiyet gibi soyut kavramların görsel düzlemde somutlaştırılmasını sağlayan güçlü bir gösterebilimsel araçtır. Yıldız sembolizminin sunduğu anlam katmanları, akademik bir perspektifle şu başlıklar altında çözümlenebilir:

Rehberlik ve İdeolojik Yönelim: Fiziksel dünyada yön tayini aracı olan yıldız, siyasal ve görsel söylemde kolektif hareketin belirlenmiş bir istikamete sevk edilmesini simgeler. Bu yönüyle kitleleri belirli bir ideolojik hedefe yönelten "rehber imge" işlevi görerek, toplumsal devinimlere kavramsal bir rota çizer. (Molnar,1999, s.48)

İlahi ve Siyasal Meşruiyet: Yıldızın göksel tabiatı, onu dünyevi iktidarın ötesindeki "yüce" bir kaynağa bağlar. Bu aşkınlık, siyasal aktörlerin veya ideolojilerin kendi varlıklarını "doğal", "kaçınılmaz" veya "kutsal" olarak sunmalarına olanak tanıyarak; iktidarın meşruiyet zeminini görsel bir kanıtla tahkim eder. (Esin, 2004, s.59)

Kozmik Denge ve Birlik: Yıldızın geometrik varyasyonları (Pentagram, Heksagram, Sekiz Köşeli Yıldız), evrensel bütünlüğü ve elementler arası dengeyi temsil eder. İslam sanatındaki "Süleyman Mührü" (Heksagram) veya Türk devlet geleneğindeki sekiz köşeli yıldız gibi formlar, inanç ve korunma zırhı oluştururken; çok sayıda yıldızın bir araya geldiği kompozisyonlar, bireysel öznelerin ortak bir ideal potasında eridiği toplumsal bütünlük anlatısını destekler. (Perkins, 2004, s.117)

Umut, Kurtuluş ve Aydınlanma: Karanlık bir zemin üzerindeki ışıyla yıldız, kriz ve belirsizlik dönemlerinde "yeni bir başlangıcın" görsel metaforudur. Bu diyalektik yapı, yıldızı toplumsal rıza inşasında rasyonel argümanlara ihtiyaç duymaksızın doğrudan algıya hitap eden, hızlı ve etkili bir iletişim dili haline getirir. (Parsons, 2007, s.69)

Bu bağlamda yıldız; Mezopotamya'dan (Hilal-Yıldız) günümüze, karmaşık düşünsel ve ideolojik içerikleri sadeleştirerek geniş kitlelerin algı dünyasına zerk eden, görsel sanatın en stratejik sembolik bileşenlerinden biri olarak işlev görmektedir. (Esin, 2004, s.65)

Bu çerçevede görsel imgeler, yalnızca estetik bir düzenlemenin ürünü değil; aynı zamanda yoğunlaştırılmış anlam katmanlarının taşıyıcısıdır. Semboller aracılığıyla kurulan bu görsel dil, izleyicinin bilinçdışı düzeyine nüfuz ederek, siyasal ve ideolojik mesajların tartışmaya açılmadan önce içselleştirilmesini sağlar. Yıldız imgesi, bu sürecin en etkili araçlarından biri olarak, görsel anlatının hem yönlendirici hem de meşrulaştırıcı işlevini görünür kılar.

Sembolik anlatım aracılığıyla yalnızca estetik bir deneyim sunmaz; aynı zamanda toplumsal bilinç, kültürel değerler ve siyasal meşruiyetin yeniden üretiminde aktif bir rol oynar. Yıldız sembolizmi ise, bu sürecin hem evrensel hem de tarihsel boyutlarını bir araya getirerek, görsel imgenin siyasal anlam üretimindeki kurucu gücünü açık biçimde ortaya koymaktadır.

2.1.5. Görsel Dilin Siyasette Kullanımı

Sanatın siyasal otoriteyle kurduğu bağ, iktidarın kendi meşruiyetini görsel bir temsil rejimi üzerinden kurgulama ihtiyacından doğar. Tarihsel süreçte devlet mekanizmaları, egemenlik alanlarını yalnızca fiziksel güçle değil, görsel sanatların sunduğu "yüce" ve "ideal" imgelerle tahkim etmişlerdir. Fransız Güzel Sanatlar Akademisi'nin ulusal ideali merkezileştiren yaklaşımı veya totaliter rejimlerin (Nazi Almanyası ve Sovyetler Birliği) sanatı bir kontrol ve disiplin aygıtına dönüştürmesi, görsel üretimin siyasal bir teoloji inşasındaki rolünü kanıtlar. Bu noktada sanat, ideolojinin kitleler tarafından içselleştirilmesini sağlayan plastik bir dile dönüşerek, toplumsal gerçekliği rejimin hedefleri doğrultusunda yeniden kurgular.

Grafik ve siyasal iletişim sanatları, özellikle toplumsal kriz ve yönlendirme dönemlerinde "stratejik birer aktör" olarak ön plana çıkar. Karikatür, siyasi figürlerin veya toplumsal olayların mizahi ve eleştirel bir dille, mübalağa sanatından yararlanılarak çizgiye aktarılmasıdır. Afiş ise karmaşık siyasi veya sosyal iletileri tek bir imgeye, bedensel bir harekete veya güçlü bir sembole indirgeyerek kitleleri ikna etmeyi hedefleyen bir grafik tasarım ürünüdür. Bu noktada grafik tasarım, görsel sembollerin ve yazı karakterlerinin (tipografi) estetik bir düzlemde toplumsal uzlaşmayı inşa etmek için kullanıldığı geniş bir etki alanına sahiptir. (TDK, 2026)

Siyasal sistemlerin köklü bir biçimde değiştiği darbe ve ihtilal gibi toplumsal kırılma dönemlerinde, görsel sanatlar (afiş, karikatür, grafik tasarım) zihinsel altyapının hazırlanmasında operasyonel birer aktör olarak işlev görür. Bu dönemlerde üretilen görsel materyaller, siyasi değişimi sadece bir zorunluluk değil, aynı zamanda "estetik bir gereklilik" olarak kitlelere sunar. Özellikle 27 Mayıs süreci ve sonrasında tedavüle sokulan propaganda afişleri, askeri müdahaleyi bir "hürriyet tecellisi" olarak kodlayarak, toplumsal algıyı yeni rejimin sembolik sermayesi etrafında konsolide etmiştir. Görsel sanat, bu bağlamda olayların pasif bir yansıması değil, toplumsal belleği ve meşruiyet zeminini bizzat inşa eden kurucu bir unsurdur. (Dündar, 2022, s.168)

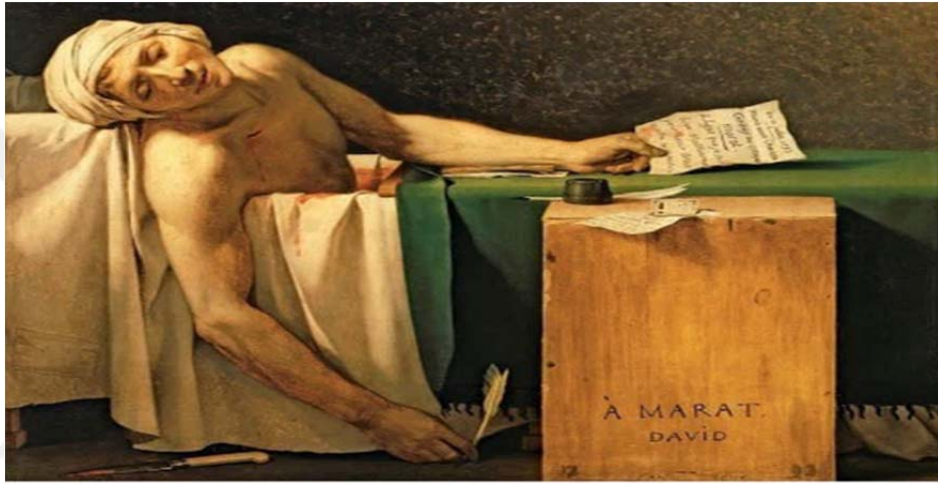
Modern kuramsal yaklaşımlar, sanatı siyasal alanın bizzat yapılandırıcısı olan bir aktör olarak tanımlar. Sanat, siyasal olanı temsil etmenin ötesine geçerek, duysal alanı yeniden bölüştürür ve izleyiciyi belirli bir siyasal kavrayışa ikna eder. Siyasi afişler ve karikatürler, karmaşık ve soyut ideolojik iletileri tek bir bedensel harekete veya vurucu bir sembole indirgeyerek kitleleri mobilize etme gücüne sahiptir. (Dündar, 2022, s.169)

Sanatın iktidarı tahkim eden işlevinin karşısında, toplumsal rızayı parçalayan ve direniş estetiği inşa eden "stratejik bir silah" olarak kullanımı yer alır. Özellikle karikatür ve siyasal hiciv, baskıcı dönemlerde sembolik birer gedik açarak sansürü ve otoriteyi görsel düzeyde hükümsüz kılar. İktidarın kutsanan figürleri ve araçları, çizerin kaleminde grotesk ve absürt formlara dönüştürülerek iktidarın sembolik gücü aşındırılır. Benzer şekilde Picasso veya Goya gibi sanatçıların eserlerinde görülen vicdani duruş, görsel sanatın savaş ve adaletsizlik karşısında nasıl siyasal bir eyleme dönüşebileceğini kanıtlar. Bu tür bir "karşı-propaganda" dili, yerleşik imaj hiyerarşisini yıkarak toplumsal muhalefetin zihinsel sınırlarını genişletir.

Görsel sanatların bir diğer tarihsel işlevi, bireyin ve toplumun estetik yoluyla uygarlaştırılması ve eğitilmesidir. Schiller'in "estetik eğitim" tezi çerçevesinde sanat, toplumsal bölünmüşlükleri ortak bir duysal paydada birleştirerek bireysel ve kamusal çıkarları uzlaştırma potansiyeline sahiptir. Hegelci perspektifle sanat, "Tin" in duysal alandaki görünüşü olarak halkların ilk eğiticisi rolünü üstlenir. Post modern dönemde ise sanat, galerilerin steril ortamından çıkarak sokak eylemlerine, duvar yazılarına ve anonim direniş formlarına evrilmiştir. Sokak sanatı ve doğrudan

eylem biçimleri, sanatı elitist bir tüketim nesnesi olmaktan çıkarıp, toplumsal mücadelenin ve siyasal ifadenin dinamik bir parçası kılar. (Bozkurt, 2014, s. 142)

Görsel sanatın ve sembolizmin siyasal bir 'görsel müdahale aracı' olarak toplumsal olaylara yön vermesi, yalnızca Türk siyasi tarihine özgü bir durum olmayıp, dünya tarihindeki büyük kırılma anlarının evrensel bir pratiğidir. Kavramsal çerçevede tanımladığımız "estetik meşruiyet" inşası, tarihsel süreçte farklı ideolojiler tarafından kitleleri dönüştürmek için stratejik bir aygıt olarak kullanılmıştır. Bu evrensel pratiğin en net okunduğu tarihsel kesitler şunlardır: (Gaxotte, 1969)



Şekil 1. Marat'ın Ölümü

Fransız Devrimi ve Neoklasik Estetik: Görsel sanatın kitleleri yönlendiren bir operasyon aracına dönüşmesinin ilk modern örneği 1789 Fransız Devrimi'dir. Ressam Jacques-Louis David, devrimin görsel dilini inşa eden baş aktörlerden biri olmuştur. David'in Marat'ın Ölümü (1793) eseri, salt birer resim değil; devrimcileri "şehit" ve "kahraman" mertebesine yükselterek devrimin kanlı şiddetini halkın gözünde estetik olarak meşrulaştıran stratejik bir semboldür. Görsel sanat, kilisenin ve monarşinin sembollerini yıkarak, yerine "yurttaşlık" ve "cumhuriyet" sembolizmini yerleştirmiştir. (Kreft, 2009)



Şekil 2. SSCB: Kozmonot Afişi

Sovyet Rusya ve Kozmonot Afişi: 1917 Ekim Devrimi'yle başlayan ideolojik inşa süreci, 1960'larda uzay yarışı üzerinden zirveye ulaşmış ve okuryazarlığın ötesinde bir görsel dil zorunluluğu doğurmuştur. Kozmonotun kahramanlaştırıldığı bir figürasyona bırakmıştır. Yer kürenin (dünya) üzerinden devasa bir biçimde yükselen kozmonot, orak ve çekici bir zafer tacı gibi başının üstünde taşıyarak; komünist ideolojiyi artık sadece bir yerel devrim değil, evrensel ve göksel bir fetih olarak konumlandırmaktadır. Bu tasarımda sanat; teknik başarıyı ideolojik bir meşruiyete dönüştüren, karmaşık teknolojik ilerlemeyi "Şan Olsun!" (Slava!) nidası altında birleştiren ve kitlelerin zihnine Sovyet gücünü sarsılmaz bir imge olarak kazıyan aktif bir görsel müdahale aracı rolündedir.. (Şahin, 2025, s. 203)



Şekil 3. Guernica

İspanya İç Savaşı ve Guernica: Modern sanatın savaşın vahşetine karşı ürettiği en sarsıcı görsel manifesto, Pablo Picasso'nun Guernica (1937) eseridir. Nazi uçaklarının sivil bir kasabayı yerle bir etmesine tepki olarak doğan bu tablo; Feldman'ın sanat eleştirisi akademik çözümleme modeliyle bakıldığında, yalnızca bir yıkımı resmetmekle kalmaz; aynı zamanda faşizmin yarattığı kaosu evrensel bir "vicdan muhasebesine" dönüştürür. Eserdeki parçalanmış bedenler, acı çeken at ve İspanyol kimliğinin sarsılmaz sembolü olan boğa figürü üzerinden kurulan bu yüksek gerilimli dil, sanatı bir estetik haz nesnesi olmaktan çıkarıp, totaliter rejimlerin yarattığı tahribatı tarihe not düşen politik bir tanığa ve direniş estetiğinin zirve noktasına taşır.



Şekil 4. "I Want You"

İkinci Dünya Savaşı ve Görsel Hegemonya Savaşı: 20. yüzyılın ortalarına gelindiğinde propaganda afişleri hem otoriter rejimlerin hem de demokrasilerin en büyük cephesi olmuştur. Nazi Almanya'sında görsel sanat, "üstün ırk" ve "lider kültü" inşası için araçsallaştırılırken; ABD'de "I Want You" (Sam Amca) afişleri üzerinden vatanseverlik ve savaşa katılım sembolize edilmiştir. Bu dönem, görsel imajların kitleleri mobilize etme gücünün doruk noktasıdır. (Yemenicioğlu, 2022)

Dünya tarihindeki bu kırılma anları, görsel sanatın sadece tarihi resmeden bir ayna değil, tarihi bizzat oluşturan bir *görsel müdahale aracı* olduğunu kanıtlamaktadır. Evrensel siyasette görülen bu görsel rejim inşası, Türkiye'de 1946 yılında çok partili hayata geçişle birlikte kendi özgün formunu bulmuş ve D.P.

iktidarının çöküşe geçtiği 1960 sürecinde, afişler ve karikatürler üzerinden bir meşruiyet savaşına dönüşmüştür.

Sembolizm kitleleri yönlendiren görsel alfabenin gramerini oluşturur. Bu gramer, siyasal tarihin kırılma anlarında toplumun ikna edilmesi ve yeni bir toplumsal gerçekliğin inşası için en etkili metodolojik araç olarak karşımıza çıkar. Nitekim dünya tarihindeki Fransız Devrimi, Sovyet Rusya'daki ideolojik yapılanma veya İkinci Dünya Savaşı'ndaki propaganda süreçleri; görsel sembollerin rasyonel argümanlardan çok daha hızlı bir şekilde kitleleri harekete geçirebildiğini ve "estetik meşruiyet" kurabildiğini göstermiştir.

Bu anlam sisteminin temel yapı taşı olan sembolizm; somut bir nesnenin, figürün veya formun, kendisinden çok daha geniş ve soyut bir ideolojik kavramı (hürriyet, adalet, kurtuluş vb.) temsil etme kapasitesidir. Siyasal bağlamda semboller, karmaşık ideolojik metinlerin kitlelerce tek bakışta algılanıp içselleştirilebileceği duygusal şifreler işlevi görür.

Edmund Burke Feldman, görsel sanatı yalıtılmış bir deha ürünü ya da yalnızca estetik haz nesnesi olarak değil; doğrudan toplumsal sorumluluğu ve işlevi olan bir iletişim aygıtı olarak tanımlar. Feldman'ın sanat eleştirisi metodolojisinde bir yapıtın değeri, yalnızca biçimsel yetkinliğinde değil, toplumsal alanda üstlendiği rolde gizlidir. Bu yaklaşımı somutlaştırmak için Pablo Picasso'nun Guernica adlı eseri çarpıcı bir örnek sunar.

Guernica, yalnızca estetik bir kompozisyon değil; İspanya İç Savaşı sırasında yaşanan yıkımı görünür kılan, savaşın dehşetine karşı güçlü bir görsel söylem üreten politik bir araçtır. Bu bağlamda eser, Feldman'ın belirttiği gibi, izleyiciye sadece "ne olduğu" nu değil, "toplumda ne yaptığını" gösterir: kitlelerin duygusal algısını yönlendirir, savaş karşıtı bir bilinç üretir ve politik bir duruşu meşrulaştırır.

Feldman'ın dört aşamalı analiz modelinde (Betimleme, Çözümleme, Yorumlama, Yargı), özellikle "Yorumlama" aşaması Guernica üzerinden daha da anlam kazanır. Eserdeki parçalanmış figürler, çılgın atan insan ve hayvan bedenleri, ışık ve karanlık karşıtlığı gibi sembolik unsurlar durağan anlamlar taşımaz. Aksine, Picasso'nun bu öğeleri kaotik bir kompozisyon içinde bilinçli şekilde kurgulaması; savaşın yarattığı travmayı izleyiciye doğrudan hissettiren, güçlü bir ikna

mekanizmasına dönüşür. Bu noktada semboller, yalnızca temsil ettikleri şeylerle değil, kompozisyon içindeki ilişkileriyle politik bir anlam üretir.

Bu perspektiften bakıldığında, tıpkı Guernica gibi, 27 Mayıs 1960 sürecindeki görsel üretimler de estetik tercihler olmanın ötesinde değerlendirilmelidir. Bu tür görseller; toplumsal rıza üretmeyi hedefleyen, kitlelerin algısını yönlendiren ve siyasal meşruiyeti yeniden inşa eden stratejik araçlar olarak işlev görür. Dolayısıyla Feldman'ın metodolojisi, yalnızca görselin biçimsel özelliklerini değil, bu biçimlerin ardındaki toplumsal ikna gücünü ve siyasal dönüşümdeki belirleyici rolünü çözümlemek için güçlü bir kuramsal zemin sunar. (Ali, 2021)

Feldman'ın kuramsal çerçevesini Guernica üzerinden derinleştirmek, eserin sadece bir "tablo" değil, bir "eylem" olduğunu anlamamıza yardımcı olur. Bu dört aşamalı süreç, görselin politik ikna gücünü şu şekilde deşifre eder:

Betimleme: Bu aşamada tarafsız bir gözlemlerle, eserde yer alan temel öğeler saptanır. Sol tarafta kucağında ölü bebeğiyle feryat eden bir anne, merkezde can çekişen bir at, sağda alevler içinde bir figür ve yukarıda göz şeklindeki bir lamba görülmektedir. Eserin tamamen siyah, beyaz ve gri tonlardan (monokrom) oluştuğu, figürlerin parçalanmış ve deforme edilmiş olduğu not edilir. Bu "görsel envanter", izleyicinin kaosu ilk bakışta nesnel olarak kavramasını sağlar.

Çözümleme: Burada öğelerin birbiriyle ilişkisi incelenir. Picasso, keskin geometrik hatlar ve zıtlıklar kullanarak gözü sürekli bir huzursuzluk içinde hareket ettirir. Işık ve gölge kullanımı, şiddeti estetik bir uyumdan ziyade bir parçalanmışlık içinde sunar. Figürlerin üst üste binmesi ve derinlik algısının yok edilmesi, savaşın yarattığı klostrofobik sıkışmışlığı ve kaçacak yerin olmayışını biçimsel olarak kanıtlar.

Yorumlama: Feldman'ın modelinde en kritik evre olan bu aşamada Picasso, sembollerini politik birer argümana dönüştürür. Eserdeki boğa, yalnızca vahşetin ve karanlığın bir temsili değil; aynı zamanda İspanya'nın kadim ulusal kimliğini, gururunu ve sarsılmaz direncini simgeleyen en temel figürdür. Can çekişen at, doğrudan acı çeken ve parçalanan sivil halkı; tepedeki göz şeklindeki lamba ise hem modern teknolojinin (bombaların) yıkıcı gücünü hem de dünyanın bu vahşete olan soğuk tanıklığını temsil eder. Ölü bebeğine sarılan anne, savaşın en masum

kurbanlarının evrensel acısını (Pieta) yansıtırken; yerdeki kırık kılıç teknolojik yıkım karşısındaki çaresizliği, hemen yanındaki küçük çiçek ise her şeye rağmen filizlenen umudu simgeler. Picasso, bu sembolik dil aracılığıyla yerel bir katliamı evrensel bir vicdan inşasına ve faşizme karşı küresel bir duruşa evrildiği görülür.

Yargılama: Son aşamada eser, toplumsal işlevi üzerinden puanlanır. Guernica, yalnızca teknik başarısıyla değil, faşizme karşı küresel bir direnç sembolü haline gelmesiyle "başarılı" kabul edilir. Sanatçının toplumsal sorumluluğunu yerine getirdiği, görselin kitleleri harekete geçirme ve tarihi bir gerçeği dondurma gücü tescillenir.

Feldman'ın bu metodolojisi, 27 Mayıs 1960 darbe sürecindeki görsel üretilere uyarlandığında, benzer bir ikna mekanizmasının devrede olduğu görülür. Tıpkı Picasso'nun savaşın dehşetini "meşru bir öfkeye" dönüştürmesi gibi, 27 Mayıs sürecindeki afişler ve karikatürler de:

Duygusal Algıyı Yönetmiştir: "Hürriyet" ve "Adalet" temalı görsellerle toplumsal rıza inşa edilmiştir.

Siyasal Meşruiyeti Yeniden Kurgulamıştır: Eski yönetimi "kaos" ve "yozlaşma" görselleriyle kodlarken, yeni süreci "düzen" ve "modernleşme" estetiğiyle sunmuştur.

Sonuç olarak, Feldman'ın modeli bize şunu öğretir: Bir görselin gücü, tuvalin sınırlarında bitmez; o görselin toplumun zihninde yarattığı dönüşümde ve siyasal sistemin inşasındaki stratejik rolünde gizlidir. Bu bağlamda hem Guernica hem de siyasal kriz dönemlerinin görsel çıktıları, estetik birer nesne olmanın ötesinde, toplumsal belleği şekillendiren politik birer metindir.

Bu yöntemin Türk kültür tarihindeki köklü izdüşümlerine bakıldığında; İslamiyet öncesi dönemden itibaren kullanılan "Gök börü" (Kurt) ve "Hayat Ağacı" motifleri metodolojik birer örnek teşkil eder. Sembolik bir okuma yapıldığında Kurt figürü, sadece bir hayvan tasviri değil; Türk mitolojisinde "yol gösterici", "koruyucu" ve "toplumsal bekaya rehberlik eden kutsal bir imge" konumundadır. Benzer şekilde "Hayat Ağacı", yer ile göğü birbirine bağlayan kozmik düzenin ve devletin sarsılmaz gücünün görsel bir kanıtıdır. Bu figürlerin analizi, onların sadece dekoratif birer unsur

olmadığını, toplumu bir arada tutan siyasal ve ruhani meşruiyetin inşa edici dinamikleri olduğunu gösterir. (Temizer, 2024, s. 951)

Evrensel boyutta ve Türk kültür genetiğinde gözlemlenen bu "görsel rejim inşası" pratiği, Türk siyasal hayatında özellikle 1946 yılında çok partili hayata geçişle birlikte kendine özgü bir kimlik kazanmıştır. D.P. iktidarının toplumsal desteğini yitirmeye başladığı ve siyasal gerilimin tırmandığı 1960 sürecinde ise bu pratik; afişler, karikatürler üzerinden yürütülen sembolik bir hegemonya savaşına evrilmiştir. Evrensel görsel mirasın Türkiye'deki yansımaları tarihsel bir perspektifle mercek altına alınırken; 27 Mayıs müdahalesinin zihinsel altyapısı, kuramsal çerçevede belirlenen gösterge sistemleri üzerinden temellendirilmektedir (Özdemir, 2015, s. 26)

Evrensel ölçekte gözlemlenen görsel rejim inşası pratiği, Türk siyasal hayatında özellikle 1946'daki çok partili hayata geçişle birlikte özgün bir karakter kazanmıştır. Cumhuriyet'in ilanı ile başlayan süreçte görsel sanatlar, ulus inşa sürecinde toplumsal rızayı üreten kurucu bir enstrümana dönüşmüş; bu dönemde özellikle Halkevleri aracılığıyla yürütülen politikalar, rejimin modernleşme idealini kitlelere taşıyan operasyonel bir işlev görmüştür. (Altay, 2023) 1950'lere kadar *millî kimlik* inşasında belirleyici olan bu güçlü görsel hafıza ve sembolik birikim, çok partili hayata geçişle birlikte niteliksel bir dönüşüme uğramıştır. D.P. iktidarının toplumsal desteğini yitirmeye başladığı ve siyasal gerilimin tırmandığı 1960 sürecinde ise bu pratik; afişler, karikatürler üzerinden yürütülen sembolik bir temsiliyet savaşına evrilmiştir.

DP'nin iktidara gelişi ve sonrasında yaşanan siyasal kutuplaşma, Erken Cumhuriyet döneminde devletle uyumlu olan bu görsel dili, muhalefetin elinde otoriteyi sarsan etkin bir eleştiri mekanizmasına dönüştürmüştür. Dolayısıyla 1923-1950 arası kurulan bu görsel zemin, 1960 müdahalesine giden süreçte siyasal meşruiyetin karikatür ve afişler üzerinden yeniden inşa edilmesini sağlayan temel sembolik sermayeyi oluşturmuştur. (Altay, 2023)

Benzer bir mantıkla, 27 Mayıs 1960 sürecinde üretilen afiş ve karikatür sadece güncel olayları rapor eden belgeler olarak görülmemelidir. Tıpkı Picasso'nun eserinde olduğu gibi, 1960 görsel üretimi de Türk modernleşme sancılarının, ordu-siyaset ilişkisindeki gerilimlerin ve toplumsal hürriyet arayışının zihinsel semptomlarıdır. Bu

çalışmada yüzeydeki imajlardan hareket ederek 1960 Türkiye'sine uzanan metodolojik bir köprü kurmakta; müdahalenin ardındaki ideolojik ve zihinsel yapıyı deşifre etmeyi sağlayan en kritik çözümleme anahtarı olarak işlev görmektedir. Bu bağlamda, incelenen her bir görsel materyal, dönemin siyasal krizini ve toplumsal belleğin kodlarını taşıyan estetik birer kanıt niteliği taşımaktadır.

Siyaset bilimi literatüründe "darbe", askeri veya bürokratik elitlerin mevcut hükümeti zorla görevden uzaklaştırması olarak tanımlansa da bu eylem aslında toplumsal anlam dünyasının ve görünürlük rejiminin radikal bir biçimde yeniden yapılandırıldığı ontolojik bir kırılma anıdır. Darbe mekanizmasının başarısı, sadece fiziksel güç kullanımına değil; eski rejimi "gayrimeşru", müdahaleyi ise "zorunlu bir kurtuluş" olarak kitlelere kabul ettirebilme kapasitesine bağlıdır. Bu bağlamda müdahale, mevcut siyasal semboller dünyasının bir gecede hükmünü yitirdiği, yerine yeni bir meşruiyet zemininin ikame edildiği köklü bir kesinti eylemidir. Görsel sanatlar ve propaganda araçları üzerinden yürütülen bu süreç, yalnızca bir hükümetin düşürülmesi değil; kitlelerin dünyayı görme ve yorumlama biçimine iktidarın yeni sahipleri tarafından el konulmasıdır. Sonuç olarak darbe, teknik bir iktidar değişimi olmanın ötesinde, toplumsal belleği ve algı dünyasını otoriter bir çerçevede yeniden düzenleyen stratejik bir kurgulama sürecidir.

2.2. Demokrat Parti'nin Kuruluşu

Atatürk'ün vefatının ardından İsmet İnönü'nün "Milli Şef" ve "İkinci Adam" sıfatlarıyla liderlik ettiği 1938-1950 dönemi, Türkiye'nin iç siyasette otoriter bir devlet yapısını koruduğu, dış politikada ise İkinci Dünya Savaşı'nın yıkıcı etkilerinden kaçınmaya çalıştığı bir evredir bu dönemde Avrupa'da yükselen otoriter rejimler ve küresel ekonomik buhran, Türkiye'nin kabuğuna çekilmesine ve liberal ekonomi yaklaşımlarının ertelenmesine neden olan bir devletçilik anlayışını zorunlu kılmıştır. Savaşın patlak vermesiyle birlikte Türkiye fiilen çatışmaya girmemiş olsa da bir milyon erkeğin silah altına alınması üretim gücünü zayıflatmış ve savunma harcamalarını sürdürülemez boyutlara taşımıştır. (Koçak, 1996, s. 156)

Bu dönemde bütçenin büyük bir kısmının askeri harcamalara ayrılması, halkın yaşam standartlarını düşürürken ordu içerisinde de farklı bir memnuniyetsizlik doğurmuştur. (Baydar, 1978, s. 72) Teknolojideki küresel ilerlemelerin gerisinde

kalinması ve askeri teçhizatın yetersizliği, ordunun alt kademelerinde hükümete yönelik eleştirel bir tutumun gelişmesine zemin hazırlamıştır. Hem sivil halkın ekonomik dar boğazı hem de askeri bürokrasideki bu "modernizasyon" kaygısı, 1946 sonrası çok partili hayata geçişin ve 1960 müdahalesine giden yoldaki kurumsal huzursuzluğun ilk yapı taşlarını oluşturmuştur. (Türkeş, 1975, s. 21)

Öte yandan, genç ve üretken nüfusun silah altına alınması, tarım ve sanayi üretiminde önemli ölçüde durgunluğa sebep olmuştur. Bu dönemde, savaşın yarattığı ağır koşullarla başa çıkmak isteyen Refik Saydam hükümeti hem ordu hem de halkın temel ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik çeşitli adımlar atmıştır. Bu çerçevede, 18 Ocak 1940 tarihinde Milli Korunma Kanunu⁴ yürürlüğe konmuştur. Ayrıca devletin ticaret üzerindeki kontrolünü sağlamak için Ticaret Ofisi kurulmuştur. Hükümet aldığı ekonomik ve sosyal önlemleri uygulayabilmek için sert güvenlik tedbirlerine başvurmak zorunda kalmıştır. Ancak tüm bu çabalara rağmen karaborsacılık ve rüşvet gibi yapısal sorunların önüne geçememiştir. (Akar, 1992, s. 26)

"1940-1945 döneminin en önemli iktisadi kanunu, şüphesiz ki Milli Korunma Kanunudur. Bu kanuna dayanılarak çıkarılan kararnameler savaş yılları iktisat politikasının ana unsurlarını oluşturmuştur" (Boratav, 2003, s. 85).

Söz konusu kanun ekseninde şekillenen bu yoğun devlet müdahaleciliği, zamanla toplumsal tabanda ciddi bir hoşnutsuzluk birikimine yol açmıştır. Ekonomik hayat üzerindeki bu katı denetim mekanizmaları, Tek Parti rejimine yönelik meşruiyet tartışmalarını alevlendirmiş; nitekim Demokrat Parti'nin (DP) siyaset sahnesine çıkışıyla birlikte elde ettiği geniş halk desteğinin sosyo-ekonomik zeminini hazırlamıştır.

İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı savunma harcamaları ve bütçe açıkları, hükümeti para basma yoluna itmiş; bu durum enflasyonun hızla yükselmesine neden

⁴ Milli Korunma Kanunu (18 Ocak 1940)

İkinci Dünya Savaşı ekonomisini yönetmek amacıyla çıkarılan 18 Ocak 1940 tarihli Milli Korunma Kanunu; devletin fiyatlara, üretime ve iş gücüne doğrudan müdahalesine olanak tanımıştır. Uygulanan sert ekonomik denetimler, Tek Parti yönetimine karşı biriken toplumsal tepkinin temel kaynaklarından birini oluşturmuş ve DP'nin kuruluş sürecindeki kitlesel desteğini beslemiştir.

olmuştur. Ekonomik istikrarı sağlamak ve savaş zenginlerinden gelir elde etmek amacıyla 11 Kasım 1942'de yürürlüğe giren Varlık Vergisi⁵, uygulama sürecindeki keyfi vergilendirmeler ve zorunlu çalışma yükümlülüğü gibi unsurlar nedeniyle özellikle azınlık gruplar üzerinde ağır bir baskı oluşturmuştur. Devletin tarafsızlığına dair tartışmaları tetikleyen bu uygulama, 15 Mart 1944'te kaldırılrsa da yarattığı toplumsal tahribat ve mülkiyet güvenliğine dair endişeler, çok partili hayata geçiş sürecinde DP'nin CHP'ye yönelttiği eleştirilerin ana eksenlerinden birini oluşturmuştur. (Zürcher, 2011, s.235)

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Türkiye hem uluslararası konjonktürün demokratikleşme baskısı hem de iç politikadaki ekonomik ve toplumsal huzursuzluklar nedeniyle radikal bir dönüşüm sürecine girmiştir. Savaş yıllarında uygulanan sıkı tasarruf tedbirleri ve Milli Korunma Kanunu gibi merkeziyetçi müdahaleler, geniş halk kitlelerinde CHP yönetimine karşı belirgin bir hoşnutsuzluk yaratmıştır. Bu süreçte sadece ekonomik veriler değil; şapka kanununa dair cezaların artırılması ve Türkçe ezan uygulaması gibi laiklik eksenli tasarruflar da muhafazakâr kesimin muhalif söylemlerini keskinleştirmiştir. Dış politikada ise Batılı demokratik blok ile kurulan yakın ilişkiler, tek parti rejiminin meşruiyetini tartışmaya açarak çok partili siyasal yaşamı kaçınılmaz bir zorunluluk haline getirmiştir (Yetkin, 1983, s. 248)

Bu siyasal iklim içerisinde, CHP içinden doğan muhalif hareket, 1945 yılında sunulan "Dörtlü Takrir" ile kurumsal bir kimlik kazanmıştır. Celal Bayar, Adnan Menderes, Refik Koraltan ve Fuat Köprülü öncülüğünde 7 Ocak 1946'da kurulan D.P., devletçilik ilkesini özel teşebbüsü destekleyecek şekilde esnetmeyi ve dinî konularda daha özgürlükçü bir tutum sergilemeyi vadetmiştir. Dönemin diğer kısa ömürlü muhalefet partilerinin aksine DP, toplumun farklı kesimlerinin beklentilerini tek bir potada eriterek kısa sürede kitlesel bir güç haline gelmiştir. (Tunaya, 1995, s. 693)

⁵ İkinci Dünya Savaşı'nın ekonomik yükünü karşılamak amacıyla 1944'te çıkarılan bu vergi, köylü kesim üzerinde ağır bir sosyo-ekonomik baskı oluşturmuştur. CHP'nin kırsal tabanındaki çözölmeyi hızlandıran bu uygulama, DP'nin "iktisadi hürriyet" söyleminin meşruiyet kazanmasında etkili olmuştur. Bkz. Rifat Bali, age, s. 34-49.

DP'nin yükselişi, CHP'nin statükocu yapısına karşı "ileri demokrasi" ve "milli irade" kavramlarını merkeze alan bir retorik üzerinden şekillenmiştir. Partinin kuruluş beyannamesinde vurgulanan demokratik zihniyet ve kamu politikalarının denetlenmesi gerekliliği, Türk siyasal hayatında yeni bir dönemin kapısını aralamıştır. Ancak DP'nin muhalefet dönemindeki ilk ciddi sınavı olan 1946 seçimleri, seçim yasası üzerindeki anlaşmazlıklar ve "açık oy-gizli tasnif" gibi antidemokratik uygulamalar nedeniyle büyük bir gerilime sahne olmuştur. Bu durum, 1950 yılına kadar sürecek olan iktidar-muhalefet kutuplaşmasının ve ordunun siyasete bakış açısını etkileyecek olan "milli irade" tartışmalarının temelini oluşturmuştur. (Burçak, 1979, s. 241-244)

Türkiye'de çok partili siyasi hayata geçiş süreci, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından değişen uluslararası dengeler ve iç politikada biriken yapısal sorunların kaçınılmaz bir sonucu olarak başlamıştır. Savaş sonrası kurulan Birleşmiş Milletler düzeni ve San Francisco Konferansı kararları, Türkiye'nin Batı bloğunda yer alabilmesi için demokratikleşmeyi bir ön koşul olarak dayatmıştır. İçeride ise Milli Korunma Kanunu, Varlık Vergisi ve Toprak Mahsulleri Vergisi gibi olağanüstü dönem uygulamaları, toplumun geniş kesimlerinde Tek Parti yönetimine karşı derin bir hoşnutsuzluk yaratmıştır. Ekonomik daralma, karaborsacılık ve bürokratik baskılar, halk nezdinde "hürriyet ve refah" taleplerini güçlendirmiş; bu durum, mevcut yönetime alternatif bir siyasi hareketin doğuşu için gerekli toplumsal zemini hazırlamıştır. (Karpat, 2015. s. 457)

CHP içerisindeki ilk ciddi kopuş, hükümetin tarım reformu amacıyla gündeme getirdiği Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu Tasarısı görüşmelerinde yaşanmıştır. Toprak mülkiyeti üzerinden başlayan bu tartışma, parti içi muhalefetin somut bir muhalif harekete evrilmesine ve bu süreç 7 Haziran 1945 tarihinde Celal Bayar, Adnan Menderes, Refik Koraltan ve Fuat Köprülü tarafından sunulan "Dörtlü Takrir" ile siyasi bir manifesto niteliği kazanmıştır. Parti tüzüğünde ve kanunlarda demokratik değişiklikler talep eden bu önerenin reddedilmesi, kurucu kadronun partiden ihracıyla sonuçlanmış ve 7 Ocak 1946 tarihinde DP resmen kurulmuştur. DP, programında devletçilik ilkesini yumuşatarak özel teşebbüsü destekleyeceğini ve laikliği din ve vicdan hürriyeti çerçevesinde yorumlayacağını ilan etmiştir.

DP'nin kuruluşu, Türk siyasi hayatında bürokratik merkeze karşı çevre güçlerin (köylü, esnaf ve taşra eşrafı) ilk kez örgütlü bir biçimde merkeze yürümesini temsil etmektedir. Parti, kuruluşundan kısa bir süre sonra örgütlenmesini tamamlayarak 1946 yılında yapılan genel seçimlere katılma kararı almıştır. Ancak, Türk demokrasi tarihinde şaibeli bir leke olarak anılan 1946 Genel Seçimleri, "açık oy, gizli tasnif" ilkesiyle gerçekleştirilmiştir. Seçim sonuçlarına yönelik hile iddiaları ve muhalefete yönelik baskılar, iktidar ile DP arasındaki ilişkileri daha başlangıç aşamasında büyük bir gerilime sürüklemiş ve meşruiyet tartışmalarını başlatmıştır. (Karpat, 2015, s. 478)

1946 seçimlerinin yarattığı gerilim, DP'nin 1947'deki Birinci Büyük Kongresi'nde kabul ettiği "Hürriyet Misakı" ile zirveye ulaşmıştır. DP, antidemokratik yasaların kaldırılmaması durumunda meclisten çekilerek "sine-i millete" döneceğini ilan ederek rejimi bir tıkanma noktasına getirmiştir. Bu siyasal kilitlenme, Cumhurbaşkanı İsmet İnönü'nün arabuluculuğuyla yayımlanan 12 Temmuz Beyannamesi (1947) ile aşılmıştır. İnönü, bu metinle devlet başkanlığı sıfatıyla tarafsızlığını ilan etmiş ve muhalefetin varlığını devletin en üst kademesinde tescil ederek çok partili rejimin bekasını sağlamıştır. (Zürcher, 2011, s.245)

Ancak bu uzlaşma zemini, DP içerisinde "danışıklı dövüş" tartışmalarını tetiklemiş; yönetimi CHP ile fazla uyumlu bulan radikal kanat partiden ayrılmıştır. Fevzi Çakmak ve Osman Bölükbaşı önderliğinde 1948'de kurulan Millet Partisi (MP), Türk sağındaki ilk ideolojik bölünmeyi temsil ederken; bu ayrışma, DP'nin daha merkezde ve kitle odaklı bir parti olarak pekişmesini sağlamıştır. (Zürcher, 2011, s.249)

Sürecin son aşaması, 1950 seçimlerine gidilen yolda seçim güvenliğinin sağlanması adına yapılan yasal düzenlemelerdir. Muhalefetin ısrarlı talepleri ve 1946 seçimlerinden alınan dersler neticesinde, 1950 yılında kabul edilen yeni Seçim Kanunu ile "gizli oy, açık tasnif" ilkesi benimsenmiş ve seçimlerin yargı denetiminde yapılması hükme bağlanmıştır. Bu düzenleme, Yüksek Seçim Kurulu'nun (YSK) temellerinin atılmasını sağlamış ve Türk demokrasisi için bir dönüm noktası olmuştur. Böylece, 14 Mayıs 1950'de gerçekleşecek ve iktidarın barışçıl yollarla el değiştireceği "Beyaz Devrim"in hukuki ve siyasi altyapısı, 1946-1950 arasındaki bu sancılı geçiş döneminde tamamlanmıştır. (Burçak, 1979, s. 200-202)

2.3. 1950-1960 Arası Siyasal Gelişmeler

Türkiye'de demokratik sistemin hukuki temelleri, 16 Şubat 1950 tarihli Seçim Kanunu ile atılmıştır. Bu düzenlemeyle kabul edilen "gizli oy, açık tasnif" ilkesi, sandık güvenliğini sağlayarak halkın iradesinin yönetime doğrudan yansımına imkân tanımıştır. 14 Mayıs 1950 tarihinde gerçekleşen seçimler, %89,3 gibi oldukça yüksek bir katılım oranıyla Türk siyasi tarihinin en kritik eşiklerinden biri olmuştur (Burçak, 1979, s. 205).

Seçim sonuçları, ülkede köklü bir siyasal dönüşümü beraberinde getirmiştir. DP, %55,2 oy oranıyla 416 milletvekili kazanarak iktidara gelirken; CHP %39,6 oyla 69 sandalyede kalmıştır. Bu büyük değişim, literatürde "Beyaz Devrim" olarak adlandırılmaktadır. Bu kavram, devlet yönetiminin geleneksel bürokratik kesimden, geniş halk kitlelerinin desteğini alan yeni bir siyasi gruba geçmesini ifade eder. Seçimlerin ardından meclis tarafından yapılan oylama sonucunda Celal Bayar, Türkiye Cumhuriyeti'nin üçüncü cumhurbaşkanı seçilerek göreve başlamıştır. (Toprak, 2023, s. 319)

14 Mayıs 1950 seçimlerinin ardından Aydın Milletvekili Adnan Menderes başkanlığında kurulan ilk DP hükümeti, 22 Mayıs 1950'de TBMM'den güvenoyu alarak göreve başlamıştır. Oylamaya katılan 487 milletvekilinden 282'sinin desteğini alan hükümet, 192 çekimser oyla karşılaşmıştır. Bu yüksek çekimserlik oranı, sadece muhalefetten değil, DP içerisindeki bazı vekillerin de yeni programın geleneksel devlet kurumlarıyla kuracağı ilişkiye dair duyduğu endişelerin bir yansıması olarak değerlendirilmiştir. (Başar, 1960)

Bu iç direnç belirtilerine rağmen I. Menderes Hükümeti, meşruiyetini ekonomik kalkınma ve bürokratik vesayetin tasfiyesi üzerine inşa etmiştir. Adnan Menderes tarafından sunulan hükümet programı; devlet harcamalarında tasarruf, özel sektörün teşviki ve bürokratik engellerin azaltılması ilkeleri üzerine kurgulanmıştır. Bu liberal yaklaşım, devlet müdahalesinin sınırlandırılması ve yabancı sermayenin sisteme dahil edilmesi yoluyla Türkiye'nin küresel ekonomiye entegrasyonunu hedefleyen yapısal bir dönüşümü temsil etmektedir (Karpaz, 2015, s. 209).

Hükümetin toplumsal alandaki en dikkat çekici adımlarından biri, 12 Haziran 1950'de ezanın Arapça okunması üzerindeki yasağın kaldırılması olmuştur. Bu

düzenlemeyi, 1951 yılında din derslerinin ilköğretim müfredatına dahil edilmesi ve İmam Hatip okullarının açılması izlemiştir. Söz konusu uygulamalar, DP'nin "halkın değerleriyle uyumlu devlet" anlayışını güçlendirmiş ve kültürel düzlemde önceki dönemden belirgin bir farklılaşmayı ortaya koymuştur.

Siyasal alanda ise D.P., 3 Eylül 1950 yerel seçimlerindeki başarısıyla iktidarını pekiştirmiştir. Ancak parti içi yönetim anlayışına yönelik eleştiriler, 9 Mart 1951'de I. Menderes Hükümeti'nin istifasına yol açmıştır. Kısa süre içinde kurulan II. Menderes Hükümeti, Meclis'ten aldığı güçlü güvenoyu desteğiyle 1954 yılına kadar sürecek olan görece istikrarlı bir yönetim dönemi oluşturmuştur (Toprak, 2023, s. 326).

1951-1953 yılları, DP'nin liberal ekonomi programı ve dış desteklerle sağlanan büyüme neticesinde toplumsal desteğini pekiştirdiği bir evredir. 16 Eylül 1951 ara seçimlerinde elde edilen %52,69'luk oy oranı, hükümetin meşruiyetini sarsılmaz bir zemine taşımıştır. Ancak bu süreçte Atatürk büst ve heykellerine yönelik saldırıların artması, 25 Temmuz 1951 tarihinde "Atatürk'ü Koruma Kanunu"⁶Nün yürürlüğe girmesine neden olmuştur. DP bu hamleyle, kurucu lideri hem modernleşmenin simgesi hem de toplumsal mutabakatın ortak bir değeri olarak yeniden konumlandırmıştır.

Bu sembolik sahiplenmenin en güçlü tezahürü, 10 Kasım 1953 tarihinde Atatürk'ün naaşının büyük bir devlet töreniyle Anıtkabir'e nakledilmesidir. Bu nakil işlemi, iktidarın Cumhuriyet'in temel değerleriyle kurduğu bağı kamusal alanda görsel bir törenle ilan ettiği stratejik bir dönemeç niteliği taşımaktadır. (Karpata, 2015, s.210-215)

D.P., 1954 seçimlerine yaklaşırken muhalefet karşısında siyasi üstünlüğünü önemli ölçüde pekiştirmiştir. Bu süreçte muhalefet partileri üzerinde artan baskılar dikkat çekmiş, özellikle Millet Partisi'nin kapatılması siyasal ortamın gerilimini artırmıştır. 2 Mayıs 1954 genel seçimleri sonucunda DP, oyların büyük çoğunluğunu alarak Meclis'te ezici bir çoğunluk elde etmiş; buna karşılık CHP'nin temsil gücü belirgin biçimde zayıflamıştır. Bu tablo, siyasal iktidarın tek merkezde yoğunlaştığını

⁶ Atatürk Aleyhine İşlenen Suçlar Hakkında Kanun (1951). T.C. Resmî Gazete (7872), 31 Temmuz 1951.

ve muhalefetin etkisinin ciddi ölçüde sınırlandığını göstermektedir. (Yılmaz, vd. 2020. s. 321)

DP'nin 1954 genel seçimlerindeki başarısı, milli gelirde sağlanan yaklaşık %15'lik artışın yarattığı ekonomik iyimserlik ve halkın toplumsal değerlerine hitap eden politikalarla şekillenmiştir. Seçim zaferinin ardından 17 Mayıs 1954'te Adnan Menderes liderliğinde kurulan Cumhuriyet tarihinin 21. hükümeti, 24 Mayıs'ta programını Meclis'e sunarak resmen göreve başlamıştır. Başbakan Menderes, program sunuşunda 1950-1954 döneminin demokratik kazanımlarını vurgularken; yeni dönemde demokratik sistemin bekası için yargı bağımsızlığının güçlendirilmesini ve adalet mekanizmasının iyileştirilmesini temel hedef olarak belirlemiştir. (Yılmaz, vd. 2020, s. 322).

Başbakan Menderes, hükümet programının devamında anayasa ile uyumsuz yasal düzenlemelerin tasfiyesine ve siyasi istikrarı bozan unsurlarla kararlı bir mücadeleye odaklanmış; özellikle devlet radyosunun tarafsızlığı ile resmi ilan dağıtımı gibi kamuoyu üzerinde etkili araçların yeniden düzenleneceğini ifade etmiştir. 1950-1954 dönemini bir "geçiş süreci" olarak niteleyen üçüncü Menderes Hükümeti, yeni dönemi demokratik kurumların tahkimi ve ekonomik refahın yükseltilmesi evresi olarak kurgulamıştır. Bu doğrultuda tarımsal kalkınma ve yabancı sermaye yatırımları öncelikli hedefler olarak belirlenirken, dış politikada NATO ve BM ilkelerine bağlılık teyit edilmiştir. Söz konusu program, Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde yapılan güven oylamasında 491 gibi ezici bir kabul oyu olarak resmen yürürlüğe girmiştir. (Baytal vd.2020, s. 322).

Ancak bu dönem, idari ve hukuki düzenlemeler nedeniyle iktidar ile muhalefet arasındaki makasın iyice açıldığı bir sürece sahne olmuştur. Bu gerilimlerin ilki, coğrafi ve idari gerekçelerle savunulan ancak muhalefet tarafından "siyasi cezalandırma" olarak nitelendirilen il düzenlemeleridir. Özellikle Kırşehir'in il statüsünün kaldırılarak Nevşehir'e bağlanması ve Malatya'nın bölünerek Adıyaman'ın il yapılması, siyasi tartışmaların merkezine yerleşmiştir.

Hükümetin toplumsal muhalefeti denetim altına alma çabaları, 1955 yılından itibaren hukuki düzenlemelerle hız kazanmıştır:

Basın Kanunu Düzenlemeleri (14 Mayıs 1955): Basın ve radyo yoluyla yapılan yayınlara ağır cezai yaptırımlar getirilmiştir. Kişilik haklarını koruma gerekçesiyle çıkarılan bu yasayla, hapis ve para cezaları öngörülmüş; bu durum basın özgürlüğü tartışmalarını tetiklemiştir.⁷

Emeklilik Düzenlemesi ve Akademik Özerklik: Yargıtay, Danıştay ve üniversitelerde görev yapan öğretim üyelerinin 65 yaşını doldurduklarında zorunlu olarak emekli edilmelerini içeren yasa tasarısı, akademik çevrelerde büyük tepkiyle karşılanmıştır. Bu düzenleme, muhalefet ve üniversiteler tarafından akademik bağımsızlığa müdahale olarak yorumlanmıştır.

Bu düzenlemeler, basın özgürlüğü açısından ciddi tartışmalara yol açmış ve hükümete yönelik eleştirilerin daha da artmasına neden olmuştur. D.P. ise söz konusu değişiklikleri, kamu düzenini sağlamak ve kişilik haklarını korumak amacıyla hayata geçirilen zorunlu önlemler olarak savunmuştur. Bu çerçevede hükümet, alınan tedbirlerin toplumsal huzuru temin etmeye yönelik olduğu yönünde bir söylem geliştirmiştir. (Korkmaz, 1988, s. 21-22)

Bu eleştirilere karşılık olarak DP adına açıklamalarda bulunan dönemin Başbakanı Adnan Menderes, 24 Ocak 1956 tarihinde yaptığı konuşmada; İstanbul Üniversitesi, basın kuruluşları ve muhalefet partilerinin hükümete karşı birleşerek ortak bir cephe oluşturduğunu ileri sürmüş, bu hareketin belirli çevrelerce organize edildiğini ve söz konusu kesimlerin halkın gerçek temsilcisi olamayacağını ifade etmiştir.

DP iktidarı döneminde yaşanan en önemli gelişmelerden biri, 6-7 Eylül Olayları olarak tarihe geçen toplumsal olaylardır. Bu olaylar, Türkiye ile Yunanistan arasında Kıbrıs meselesine ilişkin yürütülen Londra Konferansı sırasında ortaya çıkmıştır. Türkiye, adada olası bir statü değişikliği durumunda Kıbrıs'ın kendisine bırakılması gerektiğini savunurken, Yunanistan ise adanın kendi topraklarına katılmasını talep etmiştir. (Armaoğlu, 2024, s. 404)

⁷ Basın Kanunu'nun 33'üncü Maddesinin Tadili Hakkında Kanun (1955). T.C. Resmî Gazete (9006), 14 Mayıs 1955.

Görüşmeler devam ederken, Selanik'te Mustafa Kemal Atatürk'ün doğduğu eve bomba atıldığı yönündeki haberlerin yayılması, özellikle İstanbul'da zaten mevcut olan gergin atmosferi kısa sürede kitlesel bir infiale dönüştürmüştür. Bunun üzerine başta İstanbul olmak üzere Ankara'da da etkili olan olaylar kısa sürede taşkınlık boyutuna ulaşmış; kamu düzeninin sağlanması amacıyla her iki şehirde sıkıyönetim ilan edilmiştir. (Karpaz, 2015, s. 252)

Olayların ardından Adnan Menderes, güvenlik güçlerinin yetersiz kaldığını ifade etmiş ve kamu düzeninin yeniden tesis edilmesi amacıyla Milli Koruma Kanunu'nda değişikliğe gidilmiştir. Yapılan düzenlemeyle birlikte toplantı ve gösteri yürüyüşlerinin gerçekleştirilebilmesi için önceden izin alınması zorunlu hale getirilmiştir. (Yılmaz, vd. 2020, s.325)

Dördüncü Menderes Hükümeti'nin kuruluşu ve kabine revizyonları, D.P. içerisindeki kronikleşen sorunları çözmeye yetmemiştir. Özellikle partinin kurucu isimlerinden Fuat Köprülü'nün sert eleştirilerle istifası, partideki ideolojik ve yapısal kırılmaları derinleştirirken; Köprülü'yü izleyen Rüştü Özel, Yusuf Azizoglu ve Muhlis Ete gibi isimlerin ayrılışı bu çözölmeyi hızlandırmıştır. Parti içindeki bu bölünme, 19 Kasım 1955'te Hürriyet Partisi'nin kurulmasına yol açmış; bu yeni oluşum zamanla CHP ile iş birliğine yönelmiştir. Muhalefetin boykot ettiğı 1955 yerel seçimlerindeki düşük katılım oranı (%39,7) ve artan siyasi hoşnutsuzluk Üçüncü Menderes Hükümeti'nin sonunu getirirken, 16 Aralık 1955'te kurulan Dördüncü Menderes Hükümeti ise sanayileşmeyi merkeze alan bir kalkınma modeline yönelerek bu amaçla Sanayi ve Madenler Bakanlığı'nı ihdas etmiştir. (Karpaz, 2015, s. 268)

DP iktidarının son dönemindeki en kritik güvenlik krizlerinden biri, literatüre "Dokuz Subay Olayı" (1957) olarak geçen darbe teşebbüsü ihbarıdır. Binbaşı Samet Kuşçu'nun, ordu içinde hükümete karşı gizli bir komite kurulduğu yönündeki iddiaları üzerine başlatılan soruşturma; somut delil yetersizliği gerekçesiyle sanık subayların beraati ve ihbarcı Kuşçu'nun mahkûmiyetiyle sonuçlanmıştır. Bu olay, her ne kadar hukuken kapanmış görünse de ordu içerisindeki siyasal huzursuzluğun ilk kurumsal dışavurumu ve 1960 darbesine giden sürecin ihmal edilen bir uyarı fişegi olarak değerlendirilmektedir.

Dönemin önemli aktörlerinden ve 27 Mayıs'ın lider kadrosunda yer alan Alparslan Türkeş, ordudaki bu kaynamayı bizzat şu sözlerle doğrulamaktadır:

"Dokuz Subay Olayı, ordudaki cuntalaşmanın bir sır olmaktan çıkıp hükümetin önüne kadar gelmesiydi. Ancak hükümet bunu bir 'ihbarcılık' meselesi olarak görüp ciddiye almadı. Oysaki o gün beraat edenlerin çoğu, daha sonra 27 Mayıs'ı yapacak olan çekirdek kadronun içindeydi." (Birand vd., 1991,7. Bölüm)

Siyasal düzlemde ise 1957 Genel Seçimleri, DP'nin oylarında yaşanan düşüş ve CHP'nin güçlenmesiyle parlamenter aritmetikte dengelerin değişmesine yol açmıştır (DP 324, CHP 178 milletvekili). Seçim sonuçlarının her iki tarafta da yarattığı tatminsizlik, iktidar ve muhalefet arasındaki kutuplaşmayı daha da derinleştirmiştir. Bu gerilimli atmosferde kurulan V. Menderes Hükümeti, 4 Aralık 1957'de güvenoyu alarak; ekonomi, milli savunma ve kalkınma odaklı programıyla DP'nin son iktidar dönemini başlatmıştır.⁸

D.P. iktidarının son döneminde köyden kente göçün hızlanmasıyla birlikte, kentleşmeyi planlı bir zemine oturtmak amacıyla İmar ve İskân Bakanlığı'nın kurulması öncelikli bir hedef olarak belirlenmiştir. Ancak bu kalkınma çabalarına, iktidar ve muhalefet arasında derinleşen siyasi kutuplaşma eşlik etmiştir; 1958'de Hürriyet Partisi'nin CHP'ye katılımıyla oluşan "Milli Muhalefet Cephesi" ne karşı Başbakan Menderes'in "Vatan Cephesini kurması, toplumsal ve siyasal gerilimi tırmandırmıştır. 1959 uçak kazası sonrası kısa süreli bir yumuşama yaşansa da 1960 başlarında patlak veren huzursuzluklar, DP'nin olağanüstü yetkilerle donatılmış Tahkikat Komisyonu'nu kurmasıyla bir rejim krizine evrilmiştir. İsmet İnönü'nün meclisteki tarihî uyarılarına rağmen komisyonun faaliyetlerine devam etmesi ve baskıcı uygulamalar, siyasal çatışmayı sokağa taşıyarak süreci geri dönülemez bir noktaya getirmiştir.

Türkiye'de 1950 yılında "Beyaz Devrim" olarak adlandırılan seçim zaferiyle başlayan D.P. iktidarı, Türk siyasi tarihinde parlamenter demokrasinin tesisi açısından bir umut evresi olarak görülmüştür. İktidarın ilk yıllarında elde edilen ekonomik başarılar ve 1954 seçimlerindeki %58,4'lük rekor oy oranı, DP yönetiminde

⁸ TBMM Zabıt Ceridesi, Devre X, Cilt 8, İçtima 2, 14.12.1957, s. 251-255.

"çoğunlukçu" bir demokrasi anlayışının yerleşmesine yol açmıştır. Ancak bu sayısal üstünlük, iktidarın meşruiyet kaynağını sadece sandıkta görmesine ve azınlık haklarını ihmal eden otoriter bir eğilime girmesine neden olmuştur. Bu durum, Türk siyasetini 1960'a taşıyan istikrarsızlık ve kutuplaşma döngüsünün temelini oluşturmuştur.

1954 seçim zaferinin ardından DP iktidarı, sivil ve bürokratik muhalefeti denetim altına almak amacıyla bir dizi hukuki düzenlemeyi devreye sokmuştur. 1955 Basın Kanunu değişiklikleri ile ifade özgürlüğü sınırlandırılmış; Kırşehir'in il statüsünden düşürülmesi ve yüksek yargı ile akademi mensuplarının zorunlu emekliliğe sevk edilmesi gibi uygulamalar, devletin idari gücünün siyasi bir cezalandırma aracı olarak kullanıldığı algısını pekiştirmiştir. 1950'lerin sonuna doğru ekonomik refahın yerini dış borç krizine bırakmasıyla artan toplumsal huzursuzluğa karşı DP, "Vatan Cephesi" (1958) hamlesini başlatmıştır. Halkı iktidar yanlısı ve karşıtı olarak keskin kamplara bölen bu uygulama, mahalle düzeyinde toplumsal dokuyu zedelemiştir. (Karavelioğlu, 2007)

Siyasal krizin zirve noktası, 18 Nisan 1960'ta olağanüstü yargı yetkileriyle donatılan 15 kişilik Tahkikat Komisyonu'nun kurulması olmuştur. Muhalefeti ve basını soruşturmak amacıyla kurulan bu komisyonun anayasal sınırları aşan yetkileri, rejimin demokratik niteliğini yitirdiği tartışmalarını başlatmıştır. Bu gelişmelere tepki olarak 28 Nisan 1960'ta üniversitelerde başlayan protestolar, Turan Emeksiz' in hayatını kaybetmesi ve sıkıyönetim ilanı ile çatışma boyutuna taşınmıştır. "555K" gibi sivil itaatsizlik eylemleriyle tırmanan toplumsal öfke ve sivil idarenin kontrolü yitirmesi, müdahaleci kanadın meşruiyet zeminini tamamlamıştır. Başbakan Adnan Menderes'in toplumsal desteği tazelemek adına çıktığı son yurt gezileri sürerken; 27 Mayıs 1960 sabahı gerçekleşen askeri darbe ile on yıllık DP iktidarı sona ermiştir.

Ordu İçinde Kaynama ve Müdahalenin Arka Planı Ordunun siyasete müdahale süreci, sadece sivil eylemlerle değil, askeri yapının içindeki huzursuzluklarla da şekillenmiştir. 1957 yılındaki "Dokuz Subay Olayı", ordu içinde DP iktidarına karşı darbe planlayan gizli komitelerin varlığını ilk kez su yüzüne çıkarmıştır. Her ne kadar bu olay o dönem sonuçsuz kalsa da subayların ekonomik statü kaybı ve "laik cumhuriyetin tehlikede olduğu" algısı, askeri hiyerarşi içinde müdahale fikrini olgunlaştırmıştır. 28 Nisan 1960'ta üniversite öğrencilerinin protestoları ve Turan Emeksiz 'in ölümüyle başlayan süreç, 21 Mayıs'taki Harp Okulu yürüyüşü ile

birleşerek ordunun sokağa inmesine zemin hazırlamış; nihayetinde 27 Mayıs 1960 sabahı yapılan askeri müdahale ile on yıllık DP dönemi sona ermiştir. (Elevli, 1960, s. 125)

2.4. 27 Mayıs 1960

1960 yılının bahar aylarında, D.P. iktidarı ile askeri bürokrasi arasındaki gerilim geri dönülemez bir noktaya ulaşmıştır. Bu gerilimin en somut dışavurumu, 3 Mayıs 1960 tarihinde Kara Kuvvetleri Komutanı Cemal Gürsel'in hükümete sunduğu reform mektubudur. Gürsel bu mektupta; Tahkikat Komisyonu'nun kaldırılması ve baskıcı uygulamaların son bulması gibi taleplerde bulunmuş, bu taleplerin reddedilmesi üzerine izne ayrılarak fiilen muhalif bir duruş sergilemiştir. TSK içindeki subay kadrosu, DP'nin yönetim anlayışını devletin temel ilkeleri için bir risk olarak tanımlamıştır. Ancak bu "risk" algısının, müdahaleyi meşrulaştırmak için kullanılan bir gerekçe mi yoksa samimi bir güvenlik kaygısı mı olduğu tarihsel tartışmaların odağındadır. (Karayaman, 2022, s. 324)

27 Mayıs 1960 sabahı gerçekleştirilen müdahalenin ardından yasama ve yürütme yetkileri, 38 üyeli MBK'ne geçmiştir. Müdahale sonrası Türk siyasal hayatını yeniden dizayn etme yetkisine sahip olan MBK, kurumsal bütünlüğünü korumaktan uzak, ideolojik olarak parçalı bir yapı arz etmektedir. Literatürde bu parçalılık genellikle "radikaller" ve "ılımlılar" şeklinde iki ana aks üzerinden tanımlanabilir: ancak bu tanımlamalar, grubun karakterinden ziyade izlenecek takvime dair tutumlarını yansıtır:

Radikal Kanat (14'ler): Alparslan Türkeş'in entelektüel ve operasyonel liderliğini üstlendiği bu grup, askeri müdahaleyi yalnızca bir hükümet değişikliği değil, sosyo-ekonomik bir dönüşümün (eğitim ve toprak reformu gibi makro projeler) başlangıcı olarak görmüştür. Bu ekip, ordunun yönetimdeki varlığının uzun süreli olmasını savunarak kurumsal bir "restorasyon" süreci öngörmüştür. Tarihsel bir paradoks olarak; en keskin değişimleri savunan bu "radikal" grup, Adnan Menderes'in idam edilmesine, infazın toplumsal barışı kalıcı olarak zedeleyeceği ve derin bir kutuplaşma yaratacağı gerekçesiyle karşı çıkmışlardır.

İlimli Kanat (Gürsel-Sunay Grubu): "İlimli" nitelemesi, bu grubun demokrasiye bağlılığından ziyade, yönetimi bir an önce sivil bir yapıya devrederek ordunun kışlaya dönmesini öncelik haline getirmesinden kaynaklanmaktadır. Ancak bu grup, yönetim takvimi konusunda esnek görünse de siyasi hesaplaşma noktasında oldukça sert bir tutum takınmıştır. Literatürdeki "ılımlı" kodlamasına karşın; Adnan Menderes, Fatin Rüştü Zorlu ve Hasan Polatkan hakkındaki idam kararlarını onaylayan ve infazı gerçekleştiren irade, bizzat bu grup tarafından temsil edilmiştir.

13 Kasım 1960 tarihinde gerçekleşen ve "14'ler Olayı" olarak bilinen iç tasfiye ile Alparslan Türkeş ve beraberindeki üyelerin yurt dışına "müşavir" sıfatıyla sürgüne gönderilmesi, MBK içindeki "hızlı sivilleşme" taraftarlarının mutlak zaferini ilan etmiştir. Bu gelişme, çok partili hayata dönüş takvimini hızlandırırken, aynı zamanda Yassıada'daki yargılamaların nihai sonucunu da dolaylı olarak mühürlemiştir.

14 Ekim 1960'ta faaliyete geçen Yüksek Adalet Divanı, 592 sanıklı ve 11 ay süren mesaisiyle Türk hukuk tarihinin en tartışmalı mekanizmalarından biri olmuştur. Yassıada süreci, salt bir ceza yargılaması olmanın ötesinde, D.P. döneminin siyasal ve kültürel mirasının toplumsal hafızada mahkûm edilmesi operasyonuna dönüşmüştür. TRT arşivlerindeki ses kayıtlarından analiz edilebileceği üzere; Mahkeme Başkanı Salim Başol ve Savcı Altay Ömer Egesel'in kullandığı tahkir edici dil, savunma makamının hareket alanını daraltmış ve "savunma dokunulmazlığını fiilen ortadan kaldırmıştır. (T.C. Yüksek Adalet Divanı. (1960-1961). Yassıada duruşmaları tutanakları. TBMM Basımevi.)

Sürecin uluslararası hukuk normlarına uygunluğu, Cenevre merkezli bağımsız bir kuruluş olan ve Birleşmiş Milletler ile danışmanlık statüsü bulunan Uluslararası Hukukçular Komisyonu (ICJ) tarafından yakından izlenmiştir. ICJ gözlemcilerinin hazırladığı raporlar; iddiaların hukuki temelden yoksunluğunu, savunma haklarının sistematik ihlali ve mahkemenin "doğal hâkim" ilkesine aykırı yapısını vurgulayarak, Yassıada yargılamalarını "hukuki kılıflı siyasi bir tasfiye" olarak tescil etmiştir. (ICJ, 1961)

Müdahale sonrası meşruiyet zemini arayan askerî yönetim, akademik bir heyete yeni bir anayasa hazırlatmıştır. 9 Temmuz 1961'de kabul edilen 1961

Anayasası, kuvvetler ayrılığını ve temel hakları merkeze alan bir yapı kursa da bu süreç askeri vesayetin gölgesinde şekillenmiştir.

Sürecin dış boyutunda ise ABD ve CIA'in etkisi dikkat çekicidir. Menderes'in Temmuz 1960'ta planladığı Moskova ziyareti, Washington'da "eksen kayması" endişesi yaratmıştır. Müdahalenin hemen ardından MBK'nın NATO ve CENTO'ya bağlılık bildirimi, ABD'nin yeni yönetimi hızla tanımasını sağlamıştır. ABD'nin idamları durdurma konusunda pasif bir tutum sergilemesi, stratejik çıkarların insani değerlerin önüne geçtiğinin bir göstergesi olarak yorumlanmaktadır. (Armaoğlu, 2024, s. 402)

15 Eylül 1961 tarihinde Yüksek Adalet Divanı tarafından tefhim edilen kararlar; Adnan Menderes, Fatin Rüştü Zorlu ve Hasan Polatkan hakkında tesis edilen ölüm cezaları ile Türk hukuk ve siyaset tarihinde geri dönülemez bir eşiğin aşılmasına neden olmuştur. Uluslararası kamuoyunun, devlet başkanlarının ve bağımsız hukuk örgütlerinin (ICJ) tüm itidal ve af çağrılarına rağmen; MBK içerisindeki statükonun infazlar konusundaki tavizsiz tutumu değişmemiştir. 16 Eylül'de Zorlu ve Polatkan'ın, 17 Eylül'de ise Menderes'in İmralı Adası'nda idam edilmesi, müdahale sonrası kurulan siyasal düzenin meşruiyet tartışmalarını etik bir krize sürüklemiştir. (ICJ, 1961)

Adnan Menderes'in vasiyetinde tezahür eden, devletin bekasına ve milletin birliğine yönelik veda ifadeleri, bu infazları salt birer "siyasi tasfiye" olmaktan çıkarmış; geniş halk kitleleri nezdinde derin ve kuşaklar arası bir toplumsal travmaya dönüştürmüştür. Yassıada sürecindeki gayriinsani muameleler ve hukuki güvenceden yoksun yargılama biçimiyle pekişen bu süreç, Türkiye'nin demokratik hafızasında kalıcı bir mağduriyet ve kolektif yas alanı oluşturmuştur. Bu tarihsel kırılma, ilerleyen on yıllarda Türk siyasetinin sosyolojik yapısını şekillendiren en temel travmatik referans noktalarından biri haline gelmiştir.

3. BÖLÜM

GÖRSEL MATERYALLERİNİN ELEŞTİREL ANALİZİ

Araştırmanın metodolojik kurgusu, Edmund Burke Feldman tarafından geliştirilen "Pedagojik/Akademik Sanat Eleştirisi" yöntemi ile sanat eleştirisi literatüründeki temel kuramsal yaklaşımların sentezine dayanmaktadır. Bu süreçte sanat eleştirisi; algı, gözlem, inceleme ve değerlendirme aşamalarından oluşan yapıt çözümleme sürecinin sonunda varılan öznel bir anlatım biçimini ifade ederken, klasik anlamda betimlemeden anlam üretme etkinliğine doğru gelişim göstermektedir. Feldman'ın betimleme, çözümleme, yorumlama ve yargı basamaklarından oluşan dört aşamalı multidisipliner yaklaşımı, görsel materyallerin deşifre edilmesinde sistematik bir yol haritası sunar. Bu yöntemsel yapının değer boyutunu ise yansıtmacı, biçimci, anlatımcı, duygusal etki ve işlevsellik kuramları oluşturmaktadır (Ertan,2017, S. 132).

"Sanat eleştirisi; algı, gözlem, inceleme ve değerlendirme aşamalarından oluşan yapıt çözümleme sürecinin sonunda varılan öznel bir anlatım biçimini ifade ederken, klasik anlamda betimlemeden anlam üretme etkinliğine doğru gelişim göstermektedir" (İnce, 2005, s.8)

Feldman yöntemi ve değerlendirme kriterleri şu şekilde sıralanır: Feldman'ın sisteminde bir sanat eserinin veya görsel iletinin başarısı, rastlantısal bir beğeniye değil; mantıksal bir gerekçelendirme sürecine dayandırılır. Bu süreçte başvuru sanat kuramları ve Feldman'ın basamaklarıyla olan yapısal ilişkisi şu düzlemlerde somutlaşmaktadır:

Betimleme ve Çözümleme Safhası (Biçimci Temeller): Yöntemin ilk iki aşaması olan betimleme ve çözümleme, doğrudan Biçimci Sanat Kuramının metodolojik birer uygulamasıdır. Bu aşamalarda görselin nicel envanteri çıkarılarak tasarım ilkeleri (denge, ritim, birlik, hiyerarşi) ve görsel elemanlar (çizgi, renk, doku) arasındaki yapısal ilişkiler analiz edilir. Bu safha, eserin dış dünyayla olan bağından bağımsız olarak, salt kendi ontolojik varlığı üzerinden nesnel bir veri tabanı oluşturulmasını sağlar.

Yorumlama Safhası (Yansıtmacı ve Anlatımcı Bağlam): Üçüncü aşamada, betimlenen ve çözümlenen öğelerin metaforik anlamları deşifre edilir. Burada

Yansıtmacı Kuram, görselin temsil ettiği tarihsel gerçeklikle kurduğu sadakati ölçerken; Anlatımcı Kuram, sanatçının/çizerin esere yüklediği duygu, düşünce ve ideolojik içeriğın derinliğini sorgular. Böylece görselin toplumsal ve siyasal alandaki anlam karşılığı saptanır.

Yargı Safhası (Karar Verme Mekanizması): Feldman'ın yönteminde "Bu eser başarılı mı?" sorusuna yanıt aranan final safhasıdır. Bu aşamada eleştiri, bir veya birkaç sanat kuramı referans alınarak somut bir hükme bağlanır, Feldman'ın eleştiri mekanizmasında yararlandığı kuramlar şu şekildedir:

Duygusal Etki Kuramı: Görselin izleyici üzerinde uyandırdığı psikolojik tepkiler ve bıraktığı tesir üzerinden başarı ölçülür.

İşlevsellik (Fonksiyonalizm): Eserin toplumsal, dini veya siyasal bir amaca hizmet etme, bir ideolojiyi yayma veya bir meşruiyet krizini yönetme kapasitesi sorgulanır. Özellikle 1946-1960 dönemi siyasal görselleri için işlevsellik, en temel yargı kriteridir. (Feldman, vd 1981, 79)

Feldman'ın yöntemi eleştiriye disiplinler bir yapı (iskelet) sağlarken; yukarıda zikredilen kuramlar, bu yapının içerisinde esere değeri biçmek için kullanılan profesyonel enstrümanlardır. Bir sanat eserinin veya siyasal görselin başarısı tek bir kuramla sınırlı kalmak zorunda değildir. Bir materyal; yansıtmacı ve anlatımcı kuramlar ekseninde başarılı bulunurken, biçimci kuramın tasarım ilkeleri açısından başarısız olarak nitelendirilebilir. (Boydaş, 2004, 47).

Bu araştırmada kullanılan bu bütünleşik yöntem, 27 Mayıs 1960 müdahalesi öncesi ve sonrasında üretilen görsellerin hem estetik hem de operasyonel başarısını ayrı ayrı tartabilmemize olanak tanımıştır. Sonuç olarak, betimleme, çözümleme ve yorumlama aşamalarından elde edilen tüm veriler; yargı aşamasında bu kuramsal süzgeçlerden geçirilerek sentezlenmiş ve bu sayede eleştiri süreci, bilimsel bir yöntemle benzer şekilde somut kanıtlara dayalı, nesnel ve tutarlı bir hükümle tamamlanmıştır.

3.1. Afişler



Afiş 1. "C.H.P. Atatürk, İnönü" Seçim/Propaganda Afişi

- Eser Adı: "C.H.P. Atatürk, İnönü" Seçim/Propaganda Afişi
- Görsel Sanatçı: Belirsiz
- Tür: Siyasi Propaganda Afişi
- Dönem: 1946 (Milli Şef Dönemi)

Betimleme: Afiş, siyah-beyaz basılmış muhtemelen gazete kâğıdı üzerinde yer almaktadır. Üst kısımda, büyük harflerle "C.H.P." yazısı yer alır. Hemen altında, iki dairesel çerçeve içinde iki erkek portresi görülmektedir. Soldaki portre İsmet İnönü'ye, sağdaki ise Mustafa Kemal Atatürk'e aittir. Her iki lider de frak giymiş, resmi ve ciddi bir duruş sergilemektedir. Portrelerin arkasından çıkan ve onları dairesel bir hat üzerinde birbirine bağlayan CHP'nin simgesi olan altı ok amblemi göze çarpar. Metinler afişin orta kısmında dikey olarak hiyerarşik bir düzenle sıralanmıştır: Üstte vurgulu bir şekilde "ATATÜRK, İNÖNÜ", altında "CUMHURİYET HALK PARTİSİ 'nin", daha sonra kalın harflerle "BAŞLARIDIR." ve en altta "OYLARIMIZI ONLARIN/PARTİSİNE VERECEĞİZ." cümleleri yazmaktadır.

Çözümleme: Afişin kompozisyonu, kurucu iradenin sürekliliğini vurgulayan güçlü bir hiyerarşi üzerine kurulmuştur. En üstte parti adı (CHP), hemen altında portreler ve isimler (liderler), daha sonra ise eylem çağrısı (oy verme) yer alır. Bu düzenleme, partinin meşruiyetinin doğrudan kurucu liderlerden kaynaklandığını görselleştirir. Portrelerin farklı halleri, devletin resmiyetini ve ciddiyetini temsil ederken; altı ok ambleminin portreleri sarmalayıp birbirine bağlaması, bu iki liderin parti ideolojisiyle özdeşleştiğini gösterir. "Başlarıdır" kelimesinin büyük ve kalın harflerle yazılması, bu iki ismin liderliklerinin ve kurucu meşruiyetlerinin "nihai" ve "dokunulmaz" olduğunu vurgular. Afişte kullanılan dikey metin düzeni, okuyucunun gözünü adım adım ideolojik hiyerarşiye göre yönlendirir.

Yorumlama: Afişin temel amacı, kurucu meşruiyetin sürekliliğini ve liderlik kültürünü vurgulayarak halkı CHP'ye oy vermeye ikna etmektir. Atatürk ve İnönü portrelerinin bir araya getirilmesi, "Milli Şef" döneminin (1938-1950) ideolojik inşasını yansıtır. Atatürk'ün kurucu liderliği ile İnönü'nün mevcut liderliği arasında kopmaz bir bağ olduğu, İnönü'nün Atatürk'ün mirasının yegâne varisi ve koruyucusu olduğu mesajı verilir. "Başlarıdır" ifadesi, partinin bu iki liderin iradesiyle özdeşleştiğini söyler. Bu, tek parti döneminin "devlet=parti=lider" anlayışının görsel bir kanıtıdır. Halkın iradesi, bu iki kurucu babaya olan sadakat üzerinden partiye onay vermeye yönlendirilir. "Oylarımızı onların partisine vereceğiz" cümlesi, bu kuruculara olan vefa borcunun, partiye oy vererek ödeneceğini telkin eder.

Yargılama: Söz konusu afiş, Feldman'ın değerlendirme kriterleri bağlamında İşlevselci ve Biçimci sanat kuramları açısından yüksek düzeyde başarılı bir yapıt olarak nitelendirilmelidir. Görselin başarısı; Atatürk ve İnönü portrelerini kuşatan "Altı Ok" sembolizmini, kurucu ideoloji ile liderlik karizmasını tek bir hiyerarşik düzlemde eritebilen "ikna edici bir mimari" olarak kurgulamasından kaynaklanmaktadır. Siyasal bir konsolidasyon aygıtı olarak bu tasarım, karmaşık meşruiyet kavramlarını halkın algı dünyasına hitap edecek yalınlıkta bir "estetik zorunluluk" olarak sunmuş ve kitleleri kurucu irade etrafında birleştirme görevini tam olarak yerine getirmiştir. Sembolik sermayenin inşası ve aktarımı noktasındaki bu retorik yetkinlik, eseri döneminin en etkili operasyonel görsellerinden biri olarak tescillemektedir.



Afiş 2. "C.H.P. İnandılar, Kurdular, Başardılar" Propaganda Afişi

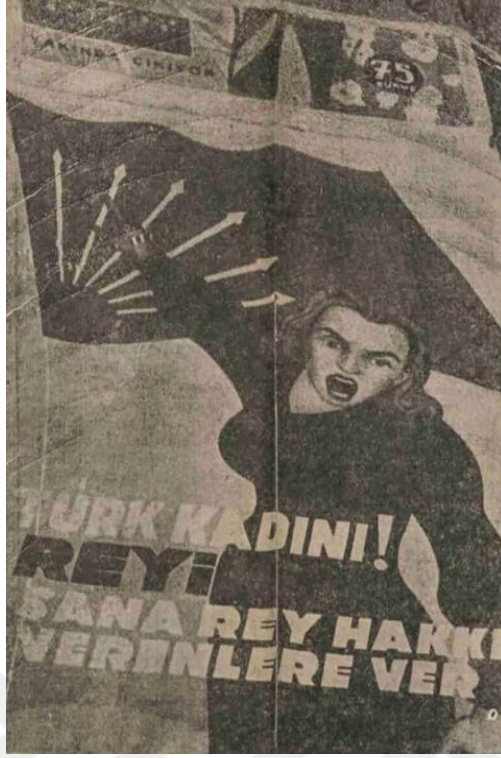
- Eser Adı: "C.H.P. İnandılar, Kurdular, Başardılar" Propaganda Afişi
- Görsel Sanatçı: Belirsiz
- Tür: Siyasi Propaganda Afişi
- Dönem: 1946 (Milli Şef Dönemi)

Betimleme: Afiş, siyah-beyaz basılmış, yıpranmış ve eski görünümlü bir kâğıt üzerinde yer almaktadır. Üst kısımda, iki erkek portresi yan yana, kararlı ve ciddi bir ifadeyle görülmektedir. Soldaki portre Mustafa Kemal Atatürk'e, sağdaki ise İsmet İnönü'ye aittir. Portrelerin hemen altında, büyük ve kalın harflerle vurgulu bir şekilde "İNANDILAR, KURDULAR, BAŞARDILAR." yazmaktadır. Afişin orta-alt kısmında yer alan el CHP'nin simgesi olan "altı ok" ambleminin bulunduğu oy pusulasını tutmaktadır. Üst üste duran oy pusulalarında "C.H.P." birden fazla kez tekrarlanmıştır. En altta, daha koyu bir ton ile vurgulanmış harflerle "OYLARIMIZI / CUMHURİYET HALK PARTİSİNE VERELİM." çağrısı yer almaktadır.

Çözümleme: Kompozisyon, "geçmişteki başarı" ile "gelecekteki eylem" arasında doğrusal bir bağ kurar. Üstteki portreler ve "Başardılar" vurgusu, tarihsel bir meşruiyet alanını temsil ederken; alttaki oy pusulaları ve "Verelim" çağrısı bu meşruiyetin sandığa yansımalarını hedefler. Oy pusulalarının üst üste yığılmış olması ve "C.H.P." yazısının tekrarı, görsel bir ritim oluşturarak partinin her yerde ve tek seçenek olduğu hissini pekiştirir. El figürünün pusulayı tutuş biçimi, seçmene doğrudan bir model sunar. Portrelerin ciddiyeti ile pusulaların düzenli istif, afişe disiplinli ve "devlet ciddiyetinde" bir hava katmaktadır.

Yorumlama: Bu afiş, 1946-1950 arası çok partili hayata geçiş sancılarının yaşandığı döneminin bir meşruiyet kurgusudur. "İnandılar, Kurdular, Başardılar" sloganı, CHP'yi sadece bir siyasi parti değil, devletin bizzat kendisi ve kurucu iradesi olarak konumlandırır. Elin pusulayı tutması; vatandaşın tercihi kurucu babaların mirasına bir vefa borcu olarak sunar. Burada verilmek istenen mesaj şudur: "Cumhuriyeti kuran irade (Atatürk ve İnönü), başarısını devam ettirmek için senin oyuna bu amblem altında ihtiyaç duyuyor." Dolayısıyla oy vermek, siyasi bir tercihten ziyade, kurucu mirasa sahip çıkmak şeklinde anlamlandırılır.

Yargılama: Feldman'ın değerlendirme basamağı çerçevesinde bu afiş, İşlevselci ve Anlatımcı sanat kuramları açısından "stratejik bir başarı" olarak tescil edilmelidir. Görselin başarısı; "kurucu karizma" gibi soyut bir meşruiyet kaynağını, "oy pusulası" gibi somut bir demokratik pratikle sentezleyerek kitlelerin zihninde sarsılmaz bir "başarı-vefa-oy" denklemi kurabilmesinden ileri gelmektedir. "Pusulaya el koyan el" imgesi üzerinden sergilenen babacan otorite, siyasal iletişimin en manipülatif ve ikna edici unsurlarından biri olarak işlev görmüştür. Bir siyasal partinin bekasını ülkenin varoluşuyla özdeşleştiren bu retorik kurgu, tek parti döneminden çok partili hayata geçiş sancılarındaki "sahiplik" refleksini estetik düzlemde kusursuzca mühürlemiş; görseli pasif bir duyuru aracı olmaktan çıkarıp aktif bir rıza inşa aygıtına dönüştürmüştür.



Afiş 3. "Türk Kadını! Reyini Sana Rey Hakkı Verenlere Ver" Afişi

- Eser Adı: "Türk Kadını! Reyini Sana Rey Hakkı Verenlere Ver" Afişi
- Görsel Sanatçı: Belirsiz
- Tür: Siyasi Propaganda Afişi
- Dönem: 1950

Betimleme: Sol üst tarafta yer alan *Altı Oklu* devasa bir CHP bayrağı gösteren, ağzı açık bir şekilde haykırdığı belli olan/slogan atan bir kadın figürü yer almaktadır. Kadın koyu renkli, modern bir elbise içindedir. Altta büyük puntolarla "REYİNİ SANA REY HAKKI VERENLERE VER" yazısı okunmaktadır.

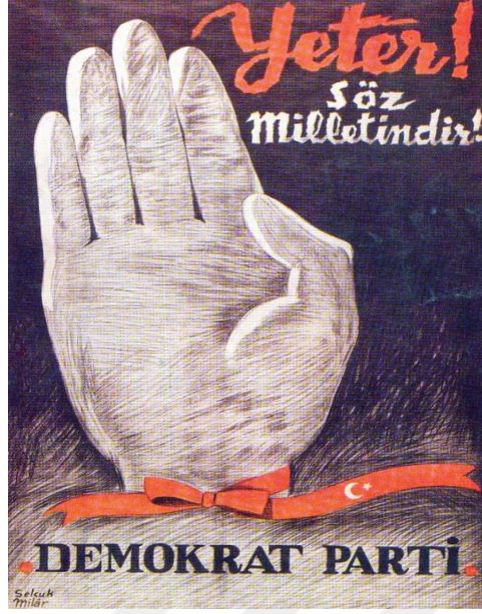
Çözümleme: Figür, klasik Sovyet⁹ dönemi propaganda estetiğini anımsatmaktadır. Kadının dinamik duruşu ve bayrağın yukarıda duruşu, "devrimlerin

⁹ Bknz: Şekil **Hata! Yalnızca Ana Belge.**: Sovyet Rusya ve Kozmonot Afişi

savunulması" temasını işler. Işık ve gölge kullanımı DP afişine göre daha doğrudan bir yapıdadır.

Yorumlama: CHP'nin görsel dili burada "borçlandırma" üzerine kuruludur. Görsel sanat, kadını özgür bir bireyden ziyade, haklarını devlete borçlu olan ve bu borcu "itaat/rey" ile ödemesi gereken bir figür olarak kurgular. Bu, halkın zihninde **"Kurucu iradeye yönelik vefa borcu"** algısını inşa ederken, DP'nin "sivil özgürlük" vaadinin gerisinde kalmıştır.

Yargılama: Feldman'ın değerlendirme basamağı temelinde bu afiş, İşlevsellik ve Biçimci sanat kuramları açısından "sınırlı bir başarı" sergilemektedir. Görselin yargılanmasındaki temel eşik; devletin "öğretici ve kurucu" kimliğini çok partili hayatın dinamiklerine eklemleme çabasının, seçmen üzerinde yarattığı asimetrik etkidir. Biçimsel kurgu, seçmeni kendi iradesiyle karar veren özerk ve sivil bir özne olarak konumlandırmak yerine; kazanımların sürekliliğinden sorumlu, statik bir paydaş olarak tanımlayarak görselin kitle iletişimsel gücünü kısıtlamıştır. Siyasal bir ikna aracı olarak bu tasarım, seçmeni dinamik bir tercihe yönlendirmekten ziyade kurumsal bir aidiyet ve ödev bilinci ekseninde tutmuştur. Bu bağlamda eser, toplumsal rızayı genişleten devrimci bir aygıt olmaktan çok, mevcut statükoyu korumaya odaklanan muhafazakâr bir işlevsellik sergilemesi nedeniyle metodolojik açıdan "ara bir form" olarak değerlendirilmelidir.



Afiş 4. "Yeter! Söz Milletindir!" Afişi

- Eser Adı: "Yeter! Söz Milletindir!" Afişi
- Görsel Sanatçı: Selçuk Mılar
- Tür: Grafik Tasarım / Afiş Baskısı
- Dönem: 1950

Betimleme: Afişin merkezinde, avuç içi izleyiciye dönük, dur işareti yapan sağ el figürü yer almaktadır. Elin bilek kısmında Türk bayrağını simgeleyen kırmızı bir kurdele ve ay-yıldız detayı bulunmaktadır. Afişin sağ üst köşesinde el yazısı formunda kırmızı renkle "Yeter!" ibaresi, hemen altında ise daha köşeli ve beyaz bir fontla "Söz Milletindir!" yazısı yer alır. En altta ise kalın, siyah harflerle "DEMOKRAT PARTİ" ibaresi bulunmaktadır. Arka plan karanlık ve taramalı bir dokuya sahiptir; ışık kaynağı doğrudan ele odaklanarak onu ön plana çıkarmaktadır

Çözümleme: Kompozisyonda el figürü görselin neredeyse üçte ikisini kaplayarak dikey bir baskınlık kurar. Işık ve gölge kullanımı, ele üç boyutlu bir kütle kazandırarak ona bir duvar niteliği yükler. "Yeter!" yazısındaki kırmızı renk ile bilekteki kurdele arasında kurulan renk birliği, izleyicinin gözünü yazıdan sembole

doğru kaydırır. Buradaki "el" göstereni, sadece bir durdurma eylemini değil, tek parti dönemine yönelik toplumsal "fren" mekanizmasını gösterilen olarak kodlar.

Yorumlama: Bu afiş, görsel sanatın siyaseti nasıl bir "duygusal haritaya" hapsettiğinin kanıtıdır. Milar, el formunu kullanarak soyut bir kavram olan demokrasiyi somut ve bedensel bir tepkiye dönüştürmüştür. Bilekteki bayrak kurdelesini, bu tepkinin *milli* ve *meşru* olduğunu ilan ederken, karanlık arka plan DP öncesi dönemi *karanlık/kaos* olarak simgeler. DP'nin bütün seçim stratejisi, bu afişin yarattığı mazlum ve/veya güçlü el imgesinin üzerine inşa edilmiştir.

Yargılama: Feldman'ın yöntemsel süzgecinden geçirildiğinde bu afiş, İşlevsellik ve Duygusal Etki kuramları açısından Türk siyasal iletişim tarihinin en yetkin örneklerinden biri olarak kabul edilmelidir. Görselin başarısı; çok katmanlı ve karmaşık bir siyasal programı, "dur" ihtarıyla özdeşleşen tek bir bedensel harekete indirgeyerek kitlesel bir simgeye dönüştürebilmesinde yatmaktadır. Toplumsal bir özlem olan "söz hakkı" talebini estetik bir formda somutlaştıran bu yapıt, sadece bir propaganda aracı olmanın ötesine geçmiş; gelecekteki siyasal dilin halkçılık ekseninde nasıl şekilleneceğine dair kurucu bir örnek teşkil etmiştir. Dönemin siyasal düşünce biçimini kurumsallaştıran bu sembolik güç, eserin kitleleri harekete geçirme ve yeni bir siyasal meşruiyet alanı açma noktasındaki operasyonel başarısını tartışmasız kılmaktadır.



Afiş 5. İktidarın Sürekliliği ve Kalkınma Vaadi

Eser Künyesi DP

- Eser Adı: İktidarın Sürekliliği ve Kalkınma Vaadi
- Görsel Sanatçı: Belirsiz
- Tür: Siyasi Propaganda Afişi
- Dönem: 1950'ler

Betimleme: Afiş, açık mavi bir zemin üzerine kurgulanmıştır. Görselin merkezinde, beyaz bir dairenin içine yerleştirilmiş pembe/kırmızı renkli büyük bir Hilal sembolü bulunmaktadır. Bu Hilal sembolünün tam ortasında siyah ve kalın harflerle "DEMOKRAT PARTİ" yazısı yer almaktadır. Afişin üst kısmında beyaz harflerle "DEDİKODU YOK!", altında ise sarı harflerle "İŞİMİZİ ELBİRLİĞİ İLE BİTİRELİM" sloganları yer alır. Tasarım, dönemin grafik anlayışına uygun olarak sade ve doğrudan mesaj odaklıdır.

Çözümleme: Kompozisyonda kullanılan Hilal sembolü, afişin görsel ve ideolojik merkezidir. Hilalin koruyucu ve kucaklayıcı formu, partinin adını çevreleyerek bir güven alanı yaratmaktadır. Mavi zemin üzerine yerleştirilen bu sembol, ulusal kimlik vurgusunu partinin kurumsal kimliğiyle birleştirmektedir.

Yazıların yerleşimi, izleyicinin gözünü önce üstteki uyarıya ("Dedikodu Yok!"), ardından merkezdeki parti ismine ve en son çözüm önerisine ("Elbirliği") yönlendirecek şekilde hiyerarşik olarak düzenlenmiştir.

Yorumlama: Afiş, D.P. iktidarının muhalefetle olan gerilimli ilişkisini ve bu gerilimi tabanına nasıl yansıttığını özetlemektedir. Hilal sembolü, milli değerlerin ve geleneksel yapının parti tarafından sahiplenildiğinin bir göstergesidir. "Dedikodu Yok!" vurgusu, DP'nin kendisine yönelik yolsuzluk, baskı veya ekonomik kriz eleştirilerini "asılsız söylentiler" olarak kategorize ettiğini ve bu tür söylemleri etkisiz kılmaya çalıştığını kanıtlar. "İşimizi elbirliği ile bitirelim" sloganı ise siyasi tartışmaların yerine "hizmet ve kalkınma" odaklı bir söylemi koyarak, kitleleri somut projeler etrafında mobilize etmeyi amaçlar.

Yargılama: Feldman'ın değerlendirme ölçütleri ışığında bu afiş, İşlevsellik ve Yansıtmacı sanat kuramları ekseninde iktidarın "savunma estetiği" noktasında başarılı bir örnek teşkil etmektedir. Görselin başarısı; Hilal gibi köklü milli sembolleri siyasal bir hareketin meşruiyetini pekiştirmek amacıyla stratejik bir biçimde kullanabilmesinden kaynaklanmaktadır. Karşıt görüşleri ve eleştirileri "dedikodu" düzlemine indirgeyerek değersizleştiren bu görsel strateji, dönemin siyasi iletişim yöntemleri içindeki ikna kabiliyetini ortaya koymaktadır. Muhalif karikatürlerin yıkıcı diline karşı iktidarın kendi "düzen ve çalışma" anlatısını inşa etmedeki kararlılığını belgeleyen bu yapıt, toplumsal rızayı muhafaza etme ve siyasal otoriteyi kutsallaştırma görevini başarıyla yerine getirmiştir. Bu bağlamda eser, sadece bir tanıtım materyali değil, siyasal istikrarın görsel bir kanıtı olarak metodolojik bir değere sahiptir.



Afiş 6. İktidarın Sürekliliği ve Kalkınma Vaadi

Eser Künyesi

- Eser Adı: İktidarın Sürekliliği ve Kalkınma Vaadi
- Görsel Sanatçı: Belirsiz
- Tür: Siyasi Propaganda Afişi
- Dönem: 1950'ler

Betimleme: Afiş, farklı yönlere bakan dört adet dinamik ok figüründen oluşmaktadır. En soldaki beyaz ok üzerinde dikey olarak "D.P." yazısı yer alır. Diğer oklar sarı, yeşil ve mavi renklerde olup üzerlerinde sırasıyla "DAHA İLERİ", "DAHA KUVVETLİ" ve "BİR TÜRKİYE İÇİN..." ifadeleri bulunmaktadır. Okların tamamı merkezden dışarıya doğru bir hareket hissi yaratmaktadır. En alt kısımda ise sarı renkli, kalın harflerle "DEMOKRAT PARTİ REYİNİ HAKETTİ" sloganı yer almaktadır.

Çözümleme: Grafik tasarımda "ok" figürü, ilerlemeyi, hızı ve kararlılığı temsil eden evrensel bir semboldür. Afişte okların sabit bir yön yerine birbirini izleyen şekilde pozisyonlanması, partinin etkisinin hayatın her alanına (ekonomi, dış politika, sosyal yaşam vb.) yayıldığı imajını pekiştirir. Pastel tonlardaki renk seçimi

(sarı, yeşil, mavi), 1950'lerin modern tasarım anlayışıyla uyumludur ve izleyiciye iyimser bir gelecek vaat eder. "Reyini hakketti" ifadesi, seçmene geçmişteki icraatları bir referans olarak sunmaktadır.

Yorumlama: Bu afiş, DP'nin "Yeter Söz Milletindir!" ile başlayan popülist söyleminin, iktidar yıllarında yerini "Kalkınmacı ve Güçlü Devlet" söylemine bıraktığını göstermektedir. "Daha İleri" ve "Daha Kuvvetli" vurguları, dönemin Soğuk Savaş konjonktüründe Türkiye'nin güçlü olma arzusunu ve iktisadi büyüme hedeflerini yansıtır. Afişte herhangi bir lider figürü yerine soyut okların kullanılması, hareketin bir "şahıs" partisinden ziyade bir "misyon" hareketi olduğu algısını yaratmaya yöneliktir. Muhalefetin "baskı" eleştirilerine karşı bu afiş; hızı, dinamizmi ve kalkınmayı merkeze alarak bir karşı-anlatı oluşturur.

Yargılama: Feldman'ın değerlendirme ölçütleri doğrultusunda bu yapıt, İşlevsellik ve Anlatımcı sanat kuramları açısından siyasal iletişimin "pozitif inşa" sürecindeki en yetkin örneklerinden biridir. Görselin başarısı; karmaşık ve teknik siyasal programları doğrudan birer "ilerleme" ve "güç" imgesine indirgeyerek, kitleler tarafından kolayca içselleştirilebilir bir sembolik dil kurabilmesinde yatmaktadır. Önceki analizlerde saptanan "savunmacı" üslubun aksine, bu afişte gözlemlenen hamleci ve özgüvenli iktidar imajı, siyasal meşruiyetin sadece korunmadığını, aynı zamanda dinamik bir hamleyle yeniden üretildiğini kanıtlamaktadır. Siyasal bir özne olarak iktidarın "muktedir" sıfatını görsel düzlemde kusursuzca somutlaştıran bu tasarım, toplumsal algıyı dönüştürme ve geleceğe dair bir güven iklimi tesis etme görevini tam bir işlevsellikle yerine getirmiştir.

3.2. Karikatürler



Karikatür 1. Siyasi Karikatür / Mizah Dergisi

Eser Künyesi

- Eser Adı: Siyasi Karikatür / Mizah Dergisi
- Görsel Sanatçı: Ramiz Gökçe
- Tür: Siyasi Karikatür
- Dönem: 20 Aralık 1946

Betimleme: İncelenen eser, 1940'lı yılların Türk karikatür görsel sanatının karakteristik özelliklerini yansıtan siyah-beyaz bir çizimdir. Kompozisyonun merkezinde; üzerinde koyu renkli bir takım elbise, başında fötr şapka ve gözünde yuvarlak çerçeveli gözlük bulunan orta yaşlı bir erkek figürü yer almaktadır. Figürün ceketinin sol kolunda belirgin bir şekilde "C.H.P." ibaresi okunmaktadır. Figür, kendi gövdesini ve bacaklarını bir halka oluşturacak şekilde bükmüş, ağzını devasa bir biçimde açarak kendi alt bedenini yemeye başlamıştır. Karikatürün sağ tarafında, görsel sanatçının esin kaynağını belirten ve "Bucak kongrelerindeki münakaşalardan ilham..." şeklinde başlayan bir açıklama metni ile kelime oyununa dayalı bir diyalog bulunmaktadır.

Çözümleme: Eserin biçimsel kurgusu, bir "kısırdöngü" imgesi yaratmak üzere dairesel bir kompozisyon üzerine inşa edilmiştir. Görsel sanatçı, figürü kendi içine

dönük bir formda çizerek dış dünyadan izole bir atmosfer yaratmıştır. Çizgilerde karikatürün doğası gereği mübalağa (abartı) görsel sanatı baskındır; özellikle dışların ve ağız boşluğunun büyüklüğü, "yeme/tüketme" eylemini görsel odak noktası haline getirir. Işık ve gölge kullanımı, figürün alt kısmında yoğunlaşan koyu lekelerle sağlanmış, bu da figürün ağırlık merkezini aşağı çekerek "kendi içine çökme" hissini güçlendirmiştir. Metin ile görsel arasındaki denge, okuyucunun önce görseldeki tuhaflığı fark etmesini, ardından metinle bu durumun siyasi nedenini anlamasını sağlayacak şekilde kurgulanmıştır.

Yorumlama: Karikatür, Türkiye'nin 1946 yılında yaşadığı çok partili hayata geçiş sürecindeki siyasi gerilimleri sembolize etmektedir. 1946 seçimleri ve ardından gelen parti içi muhalefet (özellikle DP'nin ayrılış süreci ve CHP içindeki hizipleşmeler), eserin ana temasını oluşturur. Eserdeki figürün kendi gövdesini yemesi, mitolojik bir sembol olan ve sonsuz döngüyü/kendi kendini yok etmeyi temsil eden "Ouroboros" (kuyruğunu yiyen yılan) imgesiyle paralellik gösterir. Görsel sanatçı, "parti" kelimesinin hem "siyasi oluşum" hem de "eğlence toplantısı" (garden parti, kokteyl parti) anlamlarını kullanarak ironik bir dil inşa etmiştir. Bu bağlamda eser; dış bir düşmandan ziyade, kurumun bizzat kendi üyeleri tarafından içeriden zayıflatıldığına dair bir siyasi eleştiri sunmaktadır.

Yargılama: Feldman'ın yöntemsel basamakları uyarınca bu yapıt, Anlatımcı ve Duygusal Etki sanat kuramları çerçevesinde Türk karikatür tarihinin "politik hiciv" noktasındaki en yetkin başarılarından biri olarak nitelendirilmelidir. Eserin başarısı; dönemsel bir siyasal krizi salt bir olay anlatımıyla sınırlı kalmayıp, evrensel bir "iç çatışma" metaforuna dönüştürerek kavramsal bir derinliğe ulaştırabilmesinde yatmaktadır. Sert siyasal iklimin hüküm sürdüğü bir evrede eleştiri oklarını doğrudan iktidar odağına yöneltebilmesi, yapıtın sadece sanatsal cesaretini değil, aynı zamanda basın tarihi açısından sahip olduğu belge niteliğini de tescil etmektedir. Teknik yalınlığına tezat teşkil eden bu kavramsal yoğunluk, eserin izleyici üzerinde sarsıcı bir farkındalık yaratma (duygusal etki) görevini tam bir başarıyla yerine getirdiğini kanıtlamaktadır. Bu bağlamda karikatür, muhalif dilin görsel bir estetikle nasıl kurumsallaşabileceğinin ikonik bir kanıtı olarak değerlendirilmelidir.



Karikatür 2. Aydede Dergisi Kapak İllüstrasyonu

Eser Künyesi

- Eser Adı: Aydede Dergisi Kapak İllüstrasyonu
- Görsel Sanatçı: T. Korkmaz (Mim Uykusuz)
- Tür: Siyasi Karikatür / İllüstrasyon
- Dönem: 24 Temmuz 1948

Betimleme: Eserin merkezinde, atletik ve oldukça kaslı bir vücut yapısına sahip, devasa boyutlarda betimlenmiş bir erkek figürü yer almaktadır. Figürün göğsünde büyük harflerle "BASIN" yazılıdır. Bu figür, ellerindeki zincirleri kırmaya çalışırken betimlenmiştir; bileklerindeki kelepçelerin üzerinde "BASIN KANUNU" ibaresi okunmaktadır. Figürün ayak ucunda, geçmişini temsil eden ve her biri zincirlerle birbirine bağlı ağır güller (ağırlıklar) bulunmaktadır. Bu güllerin üzerinde sırasıyla "1908 Meşrutiyet", "1909-1923 İttihatçı-İtilafçı" ve "1923-1946 Tek Parti" yazmaktadır. Karikatürün alt metninde ise "Bukağılardan kurtulan mağdur, kelepçesini de kırmaya hazırdır." ifadesi yer almaktadır.

Çözümleme: Görsel sanatçı, kompozisyonda heroik (kahramansı) bir figür tasarımı kullanmıştır. Basın figürünün vücut hatlarındaki aşırı vurgulanmış kas yapısı,

basının sahip olduğu potansiyel gücü ve direnci simgeler. Arka plandaki bulutumsu form, figürü odak noktası haline getirerek ona anıtsal bir nitelik kazandırır. Yerden gelen ve figürü kısıtlayan güllerin dairesel formu ile figürün dinamik, dikey duruşu arasında bir gerilim (kontrast) yaratılmıştır. Siyah-beyazın keskin kullanımı, özellikle kırılmakta olan zincir halkasındaki ışık parlamasıyla birleşerek eserdeki "özgürleşme anı" vurgusunu güçlendirir.

Yorumlama: Eser, 1948 yılı Türkiye'sinde basın üzerindeki sansür ve kısıtlamaların tarihsel bir dökümünü sunmaktadır. Bileklere bağlı güller, basının Osmanlı'nın son döneminden Cumhuriyet'in çok partili hayata geçişine kadar geçen süreçte farklı siyasi yapılar tarafından sürekli baskılandığını (bukağı vurulduğunu) ima eder. Bileklerdeki "Basın Kanunu" kelepçesi ise, tarihsel ağırlıklardan kurtulan basının önündeki son hukuki engeli temsil eder. İllüstrasyon, basının artık pasif bir mağdur olmadığını, kendi gücünün farkına vararak bu son engeli de aşma iradesini gösterdiğini anlatır. Bu, demokratikleşme sürecinin sadece sandıkla değil, ifade özgürlüğüyle tamamlanacağına dair bir mesajdır.

Yargılama: Feldman'ın değerlendirme ölçütleri uyarınca bu yapıt, Anlatımcı ve Duygusal Etki sanat kuramları çerçevesinde Türk karikatür sanatının "hukuksal ve siyasal bilinç inşası" noktasındaki en başarılı örneklerinden biri olarak kabul edilmelidir. Görselin başarısı; karmaşık bir tarihsel süreci ve soyut bir özgürlük arayışını, "zincirlerini kıran dev" metaforu aracılığıyla somutlaştırarak kitlesel bir heyecan ve farkındalık yaratabilmesinde yatmaktadır. Yapıtın sadece sanatsal kalitesiyle değil, Türk basın özgürlüğü mücadelesinde bir bildiri niteliği taşımasıyla kazandığı tarihsel belge değeri, eserin işlevsel gücünü perçinlemektedir. Figürün kararlı yüz ifadesi ve sergilediği fiziksel üstünlük, dönemin talepkâr ve umut dolu siyasal atmosferini estetik bir forma büründürerek izleyici üzerinde güçlü bir sarsıcı etki bırakmıştır. Bu bağlamda eser, muhalif bir düşüncenin görsel bir estetikle nasıl sivil bir direniş sembolüne dönüştürülebileceğinin en yetkin kanıtlarından biridir.



Karikatür 3. Yeni Bir Yavru Doğdu

Eser Künyesi

- Eser Adı: Yeni Bir Yavru Doğdu
- Görsel Sanatçı: Ramiz Gökçe
- Tür: Siyasi Karikatür
- Dönem: 1946 (DP'nin Kuruluşu)

Betimleme: Eserde, dönemin siyasi figürlerinden Celâl Bayar'ı temsil eden yetişkin bir erkek figürü, kundaklanmış bir bebeği kucagında tutarken betimlenmiştir. Bayar figürü, resmi bir davet kıyafeti olan frak giymiş ve gözlüklü olarak tasvir edilmiştir. Bebeğin kundağı üzerinde büyük harflerle “parti” yazmaktadır. Karikatürün alt kısmında ise Bayar'ın ağzından aktarılan bir diyalog yer almaktadır: "Yavrum göbek adını 'Kemalizm' diye koydum, asıl adını da modaya uygun olsun diye 'Demokrat' koysam beğenir misin?" Görsel sanatçının imzası ("Ramiz") sol alt köşede belirgindir.

Çözümleme: Kompozisyon, "baba ve çocuk" ilişkisi üzerinden dikey bir hiyerarşi kurmaktadır. Figürün hafifçe öne eğilmiş olması, yeni kurulan siyasi oluşuma duyulan ihtimamı ve sahiplenmeyi vurguladığı düşünülebilir. Bayar'ın

kıyafetindeki yoğun siyah mürekkep kullanımı ile bebeğin kundağındaki beyazlık arasında keskin bir tonal kontrast oluşturulmuştur; bu durum izleyicinin odağını doğrudan "yeni doğan" partiye yönlendirir. Çizgiler nettir: görsel sanatçı, gereksiz arka plan detaylarından kaçınarak figürlerin duygusal ifadesine ve kundağın üzerindeki yazıya odaklanmıştır. Işık, figürün sol üstünden gelmekte ve yerdeki gölgeyle derinlik algısı pekiştirilmektedir.

Yorumlama: Karikatür, 7 Ocak 1946'da kurulan DP'nin ideolojik temellerini ve isimlendirme stratejisini hicvetmektedir. "Yeni bir yavru doğdu" başlığı, DP'nin Türk siyaset sahnesine girişini müjdelerken, alt metin ideolojik eleştiri sunar. Bebeğin göbek adının "Kemalizm" olması, DP'nin kurucu kadrolarının (Celâl Bayar, Adnan Menderes vb.) CHP kökenli olduğunu ve partinin özünde Kemalist ilkelerden kopmadığını ima etmektedir. Ancak asıl adının "Demokrat" konulması, İkinci Dünya Savaşı sonrası dünyada yükselen "demokrasi" trendine bir göndermedir. Görsel sanatçı, "modaya uygun" ifadesini kullanarak, partinin isminin ideolojik bir zorunluluktan ziyade, dönemin konjonktürüne uyum sağlama çabası olduğunu ileri sürmektedir.

Yargılama: Feldman'ın yöntemsel basamakları çerçevesinde bu yapıt, Anlatımcı ve İşlevsellik sanat kuramları açısından Türk siyasal karikatürünün "kimlik analizi" noktasındaki en başarılı örneklerinden biri olarak tescil edilmelidir. Görselin başarısı; karmaşık bir siyasi transfer ve partileşme sürecini, "bebek isimlendirme" gibi gündelik ve insani bir ritüele indirgeyerek toplumsal hafızada kalıcı bir yer edinebilmesinden kaynaklanmaktadır. Bir siyasi oluşumun genetik kodlarını Kemalizm, dış görünüşünü ise Demokrasi metaforuyla ilişkilendiren bu yaklaşım, dönemindeki "eksen kayması" tartışmalarını estetik bir düzlemde somutlaştırmıştır. Siyasal bir eleştiri aracı olarak bu çalışma, partilerin kimlik inşasındaki çelişkileri ve süreklilikleri halkın anlayabileceği yalın bir dille deşifre ederek, toplumsal algıyı şekillendirme (işlevsellik) görevini tam bir başarıyla yerine getirmiştir. Bu bağlamda eser, sadece bir mizah unsuru değil, Türk siyasi tarihindeki dönüşüm evrelerini mühürleyen kritik bir görsel dokümanıdır.



Karikatür 4. Çok Partili Hayata Geçiş / İsmet İnönü

Eser Künyesi

- Eser Adı: Çok Partili Hayata Geçiş / İsmet İnönü
- Görsel Sanatçı: Ramiz Gökçe
- Tür: Renkli Karikatür
- Dönem: 1946

Betimleme: Eserde, dönemin Cumhurbaşkanı ve CHP Genel Başkanı İsmet İnönü, bir ayakkabı tamircisi olarak betimlenmiştir. İnönü, alçak bir taburede oturmakta, üzerinde beyaz bir gömlek ve "C.H.P." ibaresinin yer aldığı kahverengi bir iş önlüğü bulunmaktadır. Elinde bir çekiç tutan figür, örs üzerindeki bir ayakkabıya pençe (taban tamiri) yapmaktadır. Ayakkabının tabanında büyük harflerle "DEMOKRASİ" yazılıdır. Figürün çevresinde bir su kabı ve rulo yapılmış deri malzemeler görülmektedir. Karikatürün altında İnönü'nün ağzından şu sözlerle yer verilmiştir: "- Nasıl olsa pençelenecekti, hiç olmazsa kendi elimle yapayım!"

Çözümleme: Önceki siyah-beyaz örneklerin aksine, bu eserde renk kullanımı dikkat çekicidir. Mavi pantolon, kırmızı kravat ve kahverengi önlük arasındaki renk dengesi, figürü daha gerçekçi ve vurgulu hale getirmiştir. Kompozisyon piramidal bir yapıdadır ve odak noktası çekicinin indiği "Demokrasi" yazılı ayakkabı tabanıdır. Işık, figürün sağından gelerek önlükteki CHP yazısını ve çalışma anını aydınlatmaktadır. Görsel sanatçı, İnönü'nün karakteristik yüz hatlarını (kaş yapısı ve bıyık) aslına sadık kalarak ancak "yorgun ama kararlı" bir ifadeyle stilize etmiştir.

Yorumlama: Bu karikatür, 1946 sonrası Türk siyasi tarihindeki "kontrollü demokrasiye geçiş" stratejisinin güçlü görsel metaforlarından biridir. "Ayakkabı pençelemek" deyimini, eskimiş veya yıpranmış bir şeyi onarmak anlamına gelir. Burada "Demokrasi", onarım malzemesi veya onarılması gereken bir nesne olarak sunulmuştur. İnönü'nün sözü, değişimin kaçınılmaz olduğunu (nasıl olsa pençelenecekti) kabul ettiğini, ancak bu değişimin bizzat iktidar eliyle (kendi elimle yapayım) ve iktidarın çizdiği sınırlar dahilinde gerçekleşmesi gerektiğini simgeler. Bu durum, siyaset biliminde "yukarıdan aşağıya modernleşme/demokratikleşme" olarak tanımlanan sürecin görsel sanatsal bir dışavurumudur.

Yargılama: Feldman'ın yöntemsel basamakları doğrultusunda bu yapıt, Anlatımcı ve İşlevsellik sanat kuramları çerçevesinde Türk karikatür sanatının "siyasal temsil" noktasındaki en başarılı örneklerinden biri olarak kabul edilmelidir. Görselin başarısı; karmaşık bir siyasi manevrayı ve sistem içi dönüşümü, "ayakkabı tamiri" gibi halkın gündelik hayatına dokunan bir zanaat üzerinden hikâyeleştirerek yüksek bir iletişimsel güç kurabilmesinde yatmaktadır. Devlet adamı figürünün bir "zanaatkâr/usta" olarak kodlanması, bir yandan halkçı bir tevazu imgesi inşa ederken, diğer yandan sistemin işleyişine hükmeden "teknisyen/usta" mesajını başarıyla vermektedir. Teknik işçiliğindeki yetkinlik ve alt metnindeki siyasi derinlik, yapıtın sadece bir mizah unsuru değil, dönem ruhunu mühürleyen bir başyapıt olduğunu kanıtlamaktadır. Bu bağlamda eser, siyasal otoritenin kendini toplumsal bir hizmet eri olarak yeniden tanımlama (meşrulaştırma) görevini tam bir başarıyla yerine getirmiştir.



– Ankara'ya götürülen varak-ı mihr-i vefa (dostluk ve sevgi evrakları)!

Karikatür 5. Çok Partili Hayata Geçiş / Celâl Bayar

Eser Künyesi

- Eser Adı: Çok Partili Hayata Geçiş / Celâl Bayar
- Görsel Sanatçı: Ramiz Gökçe
- Tür: Renkli Siyasi Karikatür
- Dönem: 1946

Betimleme: Eserde, diyagonal bir açıyla raylar üzerinde hareket eden yeşil bir buharlı lokomotif görülmektedir. Lokomotifin bacasında "1946" tarihi yazılıdır. Trenin makinist kabininden, D.P. lideri Celâl Bayar dışarı sarkmış vaziyettedir ve elinde üzerinde "D.P." yazılı küçük, kırmızı bir bayrak tutmaktadır. Lokomotifin arkasındaki vagonlar, kâğıt yığınlarıyla yüklüdür. Bu yığınların üzerinde belirgin bir biçimde "ŞİKAYET", "TENKİD" ve "DERDLER" kelimeleri yazmaktadır. Karikatürün altında ise ironik bir dille yazılmış "Ankara'ya götürülen varak-ı mihr-i vefa (dostluk ve sevgi evrakları)!" açıklaması yer almaktadır.

Çözümleme: Eserin kompozisyonu, sol alt köşeden sağ üst köşeye doğru uzanan diyagonal bir hat üzerine kurulmuştur. Bu seçim, esere güçlü bir hareket ve ilerleme duygusu katmaktadır. Renk kullanımında lokomotifin koyu tonları ile vagonlardaki beyaz kâğıt yığınları arasında yaratılan kontrast, izleyicinin dikkatini doğrudan trenin yüküne çekmektedir. Kâğıt yığınlarının vagonlardan taşacak kadar büyük ve orantısız (mübalağalı) çizilmesi, taşınan içeriğin hacmine ve ağırlığına dair kavramsal bir vurgudur. Bayar'ın kırmızı bayrağı, kompozisyonun odak noktasını belirlerken; lokomotiften çıkan dumanlar, hareketin dinamizmini ve siyasi sürecin "sıcaklığını" simgeleyen yumuşak hatlarla betimlenmiştir.

Yorumlama: Eser, 1946 yılında Türkiye'de çok partili sisteme geçişle birlikte DP'nin üstlendiği siyasi misyonu çarpıcı bir metaforla ele almaktadır. Lokomotifin üzerindeki "1946" ibaresi, bu yılın Türk demokrasi tarihindeki kurucu ve dönüştürücü rolüne işaret ederken, Celâl Bayar'ın makinisti olduğu bu tren, muhalefetin iktidara doğru durdurulamaz yürüyüşünü simgeler. Karikatürün can alıcı noktası, vagonlarda taşınan "şikâyet" ve "dert" yığınlarıdır; bu durum, DP'nin halkın tek parti dönemine duyduğu memnuniyetsizliğin bir temsilcisi ve taşıyıcısı olduğu mesajını verir. Alt yazıdaki "sevgi evrakları" ifadesi ise dönemin siyasi diline yönelik keskin bir ironi içerir. Hükümetin veya bürokrasinin beklentisinin aksine, halktan Ankara'ya (iktidarın merkezine) giden gerçek mesajların "sadakat" değil, birikmiş toplumsal sorunlar ve eleştiriler olduğu gerçeği, görsel sanatçı tarafından mizahi bir dille yüzeye çıkarılmıştır. Tren figürü burada sadece bir ulaşım aracı değil, halkın taleplerini merkeze taşıyan bir "demokrasi aracı" işlevi görmektedir.

Yargılama: Feldman'ın yöntemsel basamakları doğrultusunda bu yapıt, Anlatımcı ve Duygusal Etki sanat kuramları çerçevesinde 1946 siyasal dönüşüm evresinin en etkili görsel tanıklarından biri olarak kabul edilmelidir. Görselin başarısı; toplumsal sorunları ve halkın beklentilerini "devasa dertler" imgesiyle somutlaştırarak, muhalefetin meşruiyetini doğrudan bu sorunların çözüm adresi olarak kurgulayabilmesinden ileri gelmektedir. Alt metin ile görsel yük arasındaki ironik çelişkiyi ustalıkla kullanan sanatçı, dönemin siyasal gerginliğini izleyici üzerinde güçlü bir farkındalık yaratacak (duygusal etki) şekilde formüle etmiştir. Teknik açıdan dinamik bir yapı sergileyen bu çalışma, sadece bir eleştiri aracı olmanın ötesine geçmiş; 1946 kırılmasının toplumsal zeminini belgeleyen tarihsel bir kanıta

dönüşmüştür. Bu bağlamda eser, muhalif bir söylemin halkın gündelik gerçekliğiyle estetik bir düzlemde nasıl bütünleşebileceğinin (işlevsellik) nitelikli bir göstergesidir.



Karikatür 6. CHP ve DP Rekabeti / Halk İradesi

Eser Künyesi

- Eser Adı: CHP ve DP Rekabeti / Halk İradesi
- Görsel Sanatçı: Ramiz Gökçe
- Tür: Siyasi Karikatür
- Dönem: 14 Mayıs 1950 Seçimleri Öncesi

Betimleme: Karikatürün merkezinde, kompozisyonun neredeyse tamamını kaplayan, öfkeli ve heybetli bir dev erkek figürü yer almaktadır. Bu figürün üzerinde "1950 SEÇİMİ" yazılıdır ve kucağında bir seçim sandığı tutmaktadır. Alt kısımda iki küçük figür görülmektedir: Sol tarafta "D.P." yazılı ceketıyla Celâl Bayar, sağ tarafta ise üzerinde "İKTİDAR" yazılı bir sandalyeden endişeyle kalkan, "C.H.P." ibareli

Başbakan Şemsettin Günaltay yer almaktadır. Dev figür, CHP temsiline hitaben "Sen kalk da biraz da yanındaki otursun.." derken; CHP figürü "Peki, ben nereye oturacağım?" diye sormakta, dev figür ise "Şapa!" yanıtını vermektedir.

Çözümleme: Görsel hiyerarşi tamamen "seçim" kavramının ezici büyüklüğü üzerine kurulmuştur. Dev figürün siyah kütlesi, alttaki beyaz ve küçük figürler üzerinde mutlak bir baskı ve otorite unsuru oluşturur. CHP figürünün etrafındaki titreme çizgileri zayıflığı ve korkuyu simgelerken, DP figürünün elleri cebinde, sakin ve dik duruşu sırasını bekleyen bir özgüveni temsil eder. "İktidar" koltuğunun küçük bir sandalye olarak tasvir edilmesi, devasa seçim sandığı karşısında siyasi makamın geçiciliğini vurguladığını düşündürür.

Yorumlama: Bu karikatür, 14 Mayıs 1950 seçimlerini Türk siyasal hayatındaki "Beyaz İhtilal" olarak yorumlayan bir bakış açısını yansıtır. Halkın seçim sandığıyla birlikte devasa bir güç olarak resmedilmesi, tek parti rejiminden çok partili hayata geçişteki toplumsal iradenin ağırlığını vurgular. Dev figürün "Sen kalk, yanındaki otursun" emri, iktidarın el değiştirmesinin artık bir rica değil, halkın dayattığı bir zorunluluk olduğunu anlatır. CHP figürünün nereye oturacağını sorması ve aldığı "Şapa!" cevabı, eski iktidarın tasfiyesinin ne kadar keskin ve geri dönülemez olduğunu gösteren mizahi bir eleştiridir.

Yargılama: Feldman'ın yöntemsel basamakları doğrultusunda bu yapıt, Anlatımcı ve İşlevsellik sanat kuramları çerçevesinde tek parti döneminden çok partili hayata geçiş evresinin en etkili "siyasal meşruiyet" belgelerinden biri olarak kabul edilmelidir. Görselin başarısı; geleneksel siyasi figürleri küçük, halkın iradesini simgeleyen "seçim" olgusunu ise devasa bir biçimde kurgulayarak, güç dengesinin bürokratik otoriteden sivil iradeye kayışını estetik bir forma dönüştürebilmesinden ileri gelmektedir. Dönemin demokratikleşme sancılarını ve sandığa yüklenen kutsiyet derecesindeki anlamı başarıyla görselleştiren bu çalışma, izleyici üzerinde sarsıcı bir "siyasal özneleşme" bilinci (duygusal etki) yaratmıştır. Teknik açıdan bu hiyerarşik karşıtlık, eserin sadece bir mizah örneği olmanın ötesine geçerek, sivil siyasetin yükselişini müjdeleyen ve toplumsal dönüşümü tescilleyen tarihsel bir kanıtla dönüşmesini sağlamıştır.



Karikatür 7. İktisadi Politika Arayışları

Eser Künyesi

- Eser Adı: İktisadi Politika Arayışları
- Görsel Sanatçı: Ramiz Gökçe
- Tür: Siyasi Karikatür
- Dönem: 1940'ların Sonu- 1950'lerin Başı

Betimleme: Eserde, bir yol ayrımında karşılaşıp birbirlerini selamlayan iki sembolik figür yer almaktadır. Sol tarafta, yüzü dünya küresi şeklinde betimlenmiş ve küresel devletleri temsil eden fötr şapkalı figür, "Liberalizm" tabelasının işaret ettiği sarp, kayalık ve karanlık bir tünele çıkan dağ yolundan gelmektedir. Sağ tarafta ise, Türk bayrağı amblemlili silindirik şapkası ve bastonuyla Türkiye'yi temsil eden figür, "Devletçilik" tabelasının bulunduğu düz ve deniz kenarına inen yoldan Liberalizm istikametine doğru ilerlemektedir. Kompozisyonun üst kısmında, bulutların arasından "Kah Kah" sesleriyle gülen siyah bir karga figürü aşağıya bakmaktadır. Arka plan; bir yanda karanlık zirveler, diğer yanda ise sakin bir deniz manzarasıyla iki zıt coğrafi rota sunmaktadır.

Çözümleme: Sanatçı Ramiz Gökçe, mekân kullanımı üzerinden küresel konjonktür ile yerel siyasi tercihler arasındaki asimetriyi kurgulamıştır. Liberalizm

yolunun dik bir dağ ve tırmanılması güç bir patika olarak çizilmesi, bu modelin o dönemdeki riskli ve "çıkılmaz sokak" (tünel metaforu) görülen yapısını simgeler. Devletçilik yolunun denize açılan düz bir hat olması ise bu politikanın sunduğu güveni ve küresel ölçekteki yaygınlığını temsil eder. Dünya küresi kafalı figürün Liberalizm 'in zorluğundan "dönüyor" olması, küresel aktörlerin bu modeli terk ettiğine; Türkiye temsilcisinin ise düz yolu bırakıp bu zorlu yola "giriyor" olması, yerel yönetimin akıntıya karşı duran tercihine işaret eder. Karga figürü, bu zıt yönelimlerin yarattığı tarihsel ironiyi pekiştiren görsel bir odak noktasıdır.

Yorumlama: Karikatürdeki figürlerin kimlikleri, küresel ve yerel siyasal yönelimlerin çatışmasını temsil eder. Yüzü dünya küresi şeklinde betimlenen figürün Dünya Devletlerini, silindir şapkalı ve bayrak sembolü figürün ise Türkiye'yi (Türk Diplomasisini) simgelediği görülmektedir. Dünya genelindeki devletlerin konforlu ve düz bir zemin olarak sunulan Devletçilik yoluna yönelmesi, küresel konjonktürün bu modele evrildiğine dair bir saptamadır. Buna karşılık Türk siyasetinin sarp, kayalık ve sonu karanlık bir tünele çıkan Liberalizm yoluna tırmanması, yerel tercihin küresel akışın tersine, riskli ve zorlu bir istikamete yöneldiğini vurgular. Kompozisyonun en üstündeki kahkahalar atan karga imgesi ise, Türkiye'nin bu "yokuş yukarı tırmanması" ekonomik tercihinin ve küresel gerçeklikle arasındaki ironik mesafeyi alaycı bir dış gözle tescillemektedir.

Yargılama.: Feldman'ın yöntemsel basamakları doğrultusunda bu yapıt, İşlevsellik ve Anlatımcı sanat kuramları çerçevesinde Türk karikatürünün "uluslararası siyasal yönelimleri deşifre etme" noktasındaki en başarılı örneklerinden biri olarak kabul edilmelidir. Görselin başarısı; karmaşık ekonomik modelleri ve küresel entegrasyon süreçlerini, "dağ-deniz" ve "düz yol-sarp patika" gibi karşıtlıklara dayalı bir "yol ayrımı" metaforuna indirgeyerek, her kesimden izleyicinin ilk bakışta kavrayabileceği bir bilişsel netliğe ulaştırabilmesinden ileri gelmektedir. İdeolojik tercihlerin küresel gerçeklerle olan çelişkisini ironik bir estetikle kayıt altına alan sanatçı, Türkiye'nin Batı ile olan ekonomik eklemlenme çabasını trajikomik bir "yanlış zamanlama" öyküsü olarak toplumsal bellekte dondurmaya başarmıştır. Bu bağlamda eser, sadece bir mizah unsuru değil, stratejik tercihlerin toplumsal maliyetini ve rasyonelliğini sorgulayan (işlevsellik) sarsıcı bir siyasal farkındalık belgesidir.



Karikatür 8. CHP – DP

Eser Künyesi

- Eser Adı: -
- Görsel Sanatçı: Ramiz Gökçe
- Tür: Siyasi Karikatür
- Dönem: 1946

Betimleme: Eserde, sırtları izleyiciye dönük, yarı çıplak ve oldukça kaslı iki erkek figürü yer almaktadır. Soldaki figürün şortunun üzerinde "C.H.P.", sağdakinin üzerinde ise "D.P." yazmaktadır. Figürler birbirlerinin ellerini tutarak bir uzlaşma görüntüsü sergilerken, dışarıda kalan ellerinde birer ağır gürz (topuz) tutmaktadırlar. C.H.P. figürünün gürzünde "İKTİDAR", D.P. figürünün gürzünde ise "DEMOKRASİ" ibareleri yer almaktadır. Arka planda karanlık bir gökyüzü ve sağ alt

köşede bir kaktüs figürü görülmektedir. Görsel sanatçının imzası sağ alt köşede yer almaktadır.

Çözümleme: Görsel sanatçı, kompozisyonda simetri ve zıtlık prensiplerini bir arada kullanmıştır. İki figürün kas yapısı ve duruşu neredeyse özdeş çizilerek, her iki siyasi gücün de "kuvvetli" olduğu vurgulanmıştır. El ele tutuşma eylemi merkezi bir odak noktası oluştururken, dışa bakan güzler kompozisyonu iki yana doğru genişleten bir gerilim hattı yaratır. Siyah ve beyazın keskin kontrastı, figürlerin anatomik detaylarını ön plana çıkarırken, zemin ve gökyüzü arasındaki belirsizlik esere zamansız ve mitolojik bir hava katmaktadır. Figürlerin birbirlerine bakıyor olmaları, siyasi diyalogun sürdüğünü simgeleyen bir bakış açısı sunmaktadır.

Yorumlama: Karikatür, Türk siyasi hayatındaki "*Mücadele içinde Uzlaşma*" kavramını görselleştirmektedir. Figürlerin el ele tutuşması, 1946 sonrası kurulan çok partili sistemde rejimin bekası için gereken asgari uzlaşmayı temsil eder. Ancak gizlenen veya yanlarda tutulan güzler, her iki tarafın da kendi ideolojik silahlarından İktidarın gücü ve Demokrasi talebi vazgeçemediğini gösterir. Figürlerin birer gladyatör veya antik kahraman gibi aşırı kaslı çizilmesi, siyasetin o dönemde bir "bilek güreşi" ve güç gösterisi şeklinde algılandığına işaret eder. C.H.P.'nin elindeki "İktidar" güzü devlet otoritesini, DP'nin elindeki "Demokrasi" güzü ise muhalefetin en büyük meşruiyet aracını simgeler. Bu iki kavramın birer silah olarak betimlenmesi, demokrasinin bir "araç" olarak kullanılabileceğine dair bir eleştiri barındırabilir. Arka plandaki çorak arazi ve kaktüs, demokrasinin yeşermeye çalıştığı "zorlu ve dikenli" siyasi coğrafyayı temsil eden görsel bir imgedir.

Yargılama: Feldman'ın yöntemsel basamakları doğrultusunda bu yapıt, Anlatımcı ve Duygusal Etki sanat kuramları çerçevesinde Türk karikatürünün "siyasal ikiye bölünmüşlüğü ve stratejik çatışmayı deşifre etme" noktasındaki en başarılı örneklerinden biri olarak kabul edilmelidir. Görselin başarısı; siyasetin hem bir iş birliği (nezaket) hem de bir çatışma (mücadele) sanatı olduğu gerçeğini, iki figürün fiziksel duruşu ve taşıdıkları nesneler üzerinden kurulan metaforik bir dille özetleyebilmesinden ileri gelmektedir. Dönemin "beyefendiler protokolü" olarak adlandırılan dışsal nezaket kuralları ile derinde devam eden sert güç savaşını aynı

kompozisyonda birleştirebilen bu çalışma, izleyici üzerinde sarsıcı bir "politik gerçeklik" bilinci yaratmıştır. Teknik açıdan bu ikili yapının (görünen nezaket vs. saklı çatışma) grafiksel netliği, eserin sadece bir mizah unsuru değil, Türk siyasetinin yapısal karakterini belgeleyen nitelikli bir analiz olduğunu kanıtlamaktadır.



Karikatür 9. Bayrak Yarışı

Eser Künyesi

- Eser Adı: Bayrak Yarışı
- Görsel Sanatçı: Turhan Selçuk
- Tür: Siyasi Karikatür
- Dönem: 14 Mayıs 1950 Seçimleri Sonrası

Betimleme: Eser, bir atletizm pistinde bayrak yarışı yapan iki figürü konu almaktadır. Kompozisyonun sağ tarafında, arkasında altı ok sembolü bulunan şortuyla "C.H.P." figürü, elinde üzerinde "İKTİDAR" yazan bayrağı (sopayı) sol taraftaki "D.P." figürüne devretmektedir. Figürler, sağdan sola doğru bir hareket halindedir. Arka planda, üzerinde sol yönü gösteren bir ok işareti bulunan ve "DEMOKRASİ" yazılı olan büyük bir tabela yer almaktadır. Turhan Selçuk'un karakteristik minimalist çizgileriyle kurgulanan eserde, figürlerin ayaklarının altında hareket duygusunu

pekiştiren gölge ve toz bulutu efektleri bulunmaktadır. Görsel sanatçının imzası sol alt köşede yer almaktadır.

Çözümleme: Görsel sanatçı, eserde grafiksel bir sadelik kullanmıştır. Figürlerin dairesel ve kütsel gövde yapıları ile ince, dinamik bacak formları arasındaki tezat, esere mizahi bir hafiflik katarken aynı zamanda bir sürat duygusu yaratmaktadır. Kompozisyonun merkezindeki odak noktası, "İktidar" sopasının el değıştirdiği andır; bu nokta aynı zamanda iki figürün arasındaki fiziksel bağlantıyı sağlar. Arka plandaki "Demokrasi" tabelası, yatay düzlemdeki bu hareketin amacını belirleyen dikey bir denge unsuru olarak konumlandırılmıştır. Turhan Selçuk'un yalın bir görsel dil benimseyerek oluşturduğu bu karikatür sahnesi, mesajın hiçbir görsel gürültüye maruz kalmadan doğrudan izleyiciye ulaşmasını sağlamaktadır.

Yorumlama: Bu eser, 14 Mayıs 1950 seçimleri sonucunda gerçekleşen iktidar değişimini, dünya siyaset tarihine "Beyaz İhtilal" olarak geçen barışçıl süreci bir atletizm yarışı metaforuyla somutlaştırmaktadır. Arka plandaki "Demokrasi" tabelası ve ok işareti, bu siyasi mücadelenin nihai hedefinin ve yönünün demokratikleşme olduğunu açıkça ortaya koyar. C.H.P. figürünün elindeki iktidar sembolünü D.P. figürüne uzatması, yirmi yedi yıllık tek parti yönetiminin ardından gücün sandık yoluyla ve herhangi bir çatışma yaşanmadan el değıştirmesini simgeler. Turhan Selçuk'un her iki partiyi de aynı pistte ve aynı istikamette koşarken betimlemesi, siyasi rekabetin aslında aynı milli hedef doğrultusunda bir nöbet değışimi olduğu mesajını verir. Bu görsel, iktidarın kalıcı bir mülkiyet değil, halkın iradesiyle taşınan ve zamanı geldiğinde bir sonraki temsilciye devredilmesi gereken bir emanet olduğu düşüncesini pekiştirmektedir. Yarışın devam ediyor oluşu, demokrasinin bir sonuç değil, sürekli ilerlemesi gereken bir süreç olduğunu vurgularken, barışçıl devir teslimi Türk siyasi tarihinin olgunluk anı olarak yüceltmektedir.

Yargılama: İşlevsellik ve Anlatımcı sanat kuramları çerçevesinde Türk karikatür sanatının "siyasal meşruiyet ve barışçıl dönüşüm" noktasındaki en başarılı örneklerinden biri olarak kabul edilmelidir. Görselin başarısı; iktidar değışiminin yarattığı potansiyel gerginliği, evrensel bir "bayrak yarışı" metaforu üzerinden "sportmenlik ve kuralına uygunluk" zeminine taşıyarak toplumsal rızayı inşa edebilmesinden ileri gelmektedir. Grafik kalitesindeki yalınlık, barındırdığı demokratik uzlaş mesajını her kesimden izleyici için anlaşılır kılmış ve 1950 iktidar

değişikliğini sarsıcı bir krizden ziyade, sistemin işleyişine dair eğitici bir süreç olarak kodlamıştır. Bu bağlamda eser, Türk siyasi sembolizminin en değerli parçalarından biri olarak, muhalif ve iktidar odakları arasındaki geçişin "meşruiyet ve toplumsal barış" boyutunu estetik bir düzlemde mühürlemiştir.



Karikatür 10. Şemsettin Günaltay

Eser Künyesi

- Eser Adı: Şemsettin Günaltay
- Görsel Sanatçı: Semih Balçioğlu
- Tür: Siyasi Karikatür
- Dönem: 19 Ocak 1951

Betimleme: Karikatürde, Başbakan Adnan Menderes'in "ordu" kelimesinin kullanılmamasına yönelik ihtarını temel alan mizahi bir sahne resmedilmiştir. Ön planda, üzerinde pardösüsü, başında şapkası ve gözlükleriyle duran isimsiz, temsili bir vatandaş figürü görülmektedir. Arka planda ise bir yapının gerisinden endişeli ve şaşkın bir ifadeyle, eli ağzında çizilmiş olan Şemsettin Günaltay yer almaktadır. Eserde Menderes'in bu kelime yasağı bir metin/not olarak okuyucuya hatırlatılırken,

Günaltay ile isimsiz figür arasında geçen kısa bir diyalog kurgulanmıştır. Çizimde figürlerin yüz hatları belirginleştirilmiş, dönemin baskı teknolojisine uygun nokta vuruşlu gölgeleme tekniği tercih edilmiştir.

Çözümleme: Görsel sanatçı, kompozisyonu alan derinliği üzerine inşa ederek siyasi atmosferin yarattığı psikolojik baskıyı görselleştirmiştir. Adnan Menderes kadrajda fiziksel olarak yer almasa da koyduğu kural sahnenin tamamına hâkim olan görünmez bir otorite yaratmaktadır. Ön plandaki isimsiz figür alanın büyük bir kısmını kaplayıp rahat bir duruş sergilerken, Günaltay'ın daha geride, saklanan ve küçük bir formda çizilmesi, dönemin muhalif siyasilerinin üzerindeki tedirginliği ve siyasi alanın daralmasını yansıtmaktadır. Karakterlerin ifadelerindeki zıtlık-sıradan vatandaşın rahatlığına karşın devlet adamının abartılı paniği-sahnedeki mizahi gerilimi tırmandırmaktadır. Net ve akıcı çizgiler, odağın doğrudan bu sembolik sansür korkusunda kalmasını sağlamaktadır.

Yorumlama: Eser, Türk siyasetinde ordu-siyaset ilişkisine dair oluşan tabulaşmış hassasiyeti nükte yoluyla eleştirmektedir. Karikatürün merkezindeki ironi, Karadeniz'in "Ordu" şehri ile askerî bir kurum olan "ordu" kelimesinin eş sesliliği üzerine kurulmuştur. Başbakan Menderes'in bu kelimeyi ağza almayı yasaklaması, Demokrat Parti iktidarının askerî müdahale ihtimalinden duyduğu derin endişeyi simgeler. Günaltay'ın, karşısındaki sıradan kişiye gideceği yeri (veya konuyu) tarif ederken kelimeyi telaffuz etmekten korkup "başı o ile başlayıp sonu u ile bitiyor" şeklinde bir bilmeceye başvurması, siyasi baskıların dili nasıl dolaylı yollara ittiğini ve siyasilerin nasıl bir otosansür sarmalına girdiğini göstermektedir. Bu durum, iktidar ve muhalefet arasındaki diyalog zemininin ne denli kırılgan ve sembolik korkularla çevrili olduğunun trajikomik bir kanıtıdır.

Yargılama: Anlatımcı ve Duygusal Etki sanat kuramları çerçevesinde bu eser, Türk karikatür sanatının hiciv ve semantik deha noktasındaki en başarılı örneklerinden biri olarak kabul edilmelidir. Görselin başarısı; katı bir siyasi tabuyu ve otosansür mekanizmasını, sadece bir kelime oyunuyla değil, bu kısıtlamaların absürtlüğünü deşifre eden bir dilsel zekâ örneğine dönüştürebilmesinde yatmaktadır. 1950'li yılların başındaki ifade özgürlüğü sınırlarını ve iktidarın hassasiyetlerini en yalın grafik diliyle özetleyen bu çalışma, izleyici üzerinde sarsıcı bir ironik farkındalık yaratmıştır. Teknik açıdan minimal ancak kavramsal açıdan devrimci olan

bu eser, siyasal baskı dönemlerinde sanatın nasıl bir anlam sığınağı ve direniş alanı inşa edebileceğinin tarihsel bir kanıtı olarak değerlendirilmelidir.



Karikatür 11. Parti Değıştirenler!

Eser Künyesi

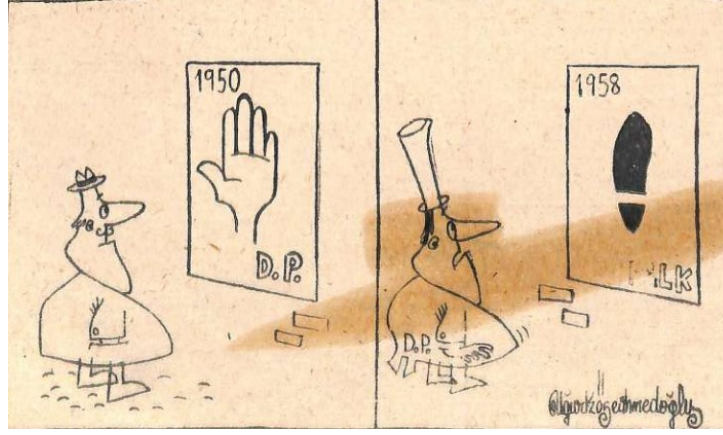
- Eser Adı: Parti Değıştirenler!
- Görsel Sanatçı: Belirsiz
- Tür: Siyasi Karikatür
- Dönem: 1958 ve Sonrası

Betimleme: Karikatür, siyah-beyaz bir çizim olarak, dokulu ve sararmış tarihi bir kâğıt zemin üzerinde yer almaktadır. Kompozisyon, iki ana mimari unsur ve aralarında hareket eden bir figür üzerine kuruludur. Sol tarafta, giriş kapısının üzerinde "D.P." yazılı bir tabela bulunan, iki katlı, bacalı bir bina yer almaktadır. Binanın yarısı gölgede (siyah), yarısı aydınlık (beyaz) olarak betimlenmiştir. Sağ tarafta ise benzer şekilde betimlenmiş, üzerinde "C.H.P." tabelası olan başka bir bina bulunur. İki bina arasında yatay bir zemin çizgisi ve geniş bir boşluk vardır. Bu boşluğun sağ tarafında, C.H.P. binasına doğru süzülen, hayalet/ruh benzeri, karikatürize bir figür görülmektedir. Figürün vücudu üzerinde 1946 Ruhu metni yer almaktadır. Figürün arkasında hız ve yön (sağ) gösteren hareket çizgileri mevcuttur. Karikatürün alt orta kısmında "Parti değıştirenler!" başlığı bulunmaktadır.

Çözümleme: Karikatürün görsel yapısı, iki siyasi kutup arasındaki zıtlık ve hareket üzerine kurgulanmıştır. Hayalet figürünün D.P. binasından kopup C.H.P. binasına doğru hızla ilerlemesi, siyasi bir göçün yönünü vurgular. Figürün arkasındaki hareket çizgileri ve süzülme eylemi, bu dönüşün dinamik ve kararlı yapısına işaret eder. Çizgi kalitesi hızlı, karikatürize ve net bir iletişim sağlamak amacıyla basitleştirilmiştir. Kompozisyon, iki kutup arasındaki geniş boşluk ile siyasi yelpazedeki mesafeyi ve bu mesafeyi kat eden figürü ön plana çıkarır.

Yorumlama: Bu karikatür, 1958 yılının siyasi konjonktüründe, D.P. iktidarının otoriterleşmeye başladığı ve siyasi krizlerin derinleştiği bir dönemde yayınlanmıştır. Karikatür, DP'den umduğunu bulamayan ve "1946 Ruhu"nu (çok partili hayata geçiş ve ilk çok partili seçim yılıyla simgelenen demokratikleşme heyecanını kaybettiklerini veya o ruhla hareket ettiklerini düşünen milletvekillerinin CHP'ye geri dönüşünü sembolik bir dille yorumlamaktadır. Hayalet figürünün vücudundaki "1946 Ruhu" yazısı, milletvekillerinin bu dönüşü sadece pragmatik bir neden veya siyasi yasaklıktan kaçış olarak, yani "demokratikleşme heyecanı" olarak adlandırdıkları bir ilke veya motivasyon üzerinden meşrulaştırmaya çalıştıklarını gösterir. Bu heyecan/ruh, DP'deki otoriterleşen yönetim pratiklerinden ayrılıp, CHP'nin o dönemdeki demokratikleşme vaatlerine geri dönmektedir. Hayaletin hızı, bu dönüşün toplumsal ve siyasi bir tepki olarak kaçınılmazlığını veya aciliyetini yansıttığı yorumu yapılabilir.

Yargılama: İşlevsellik ve Anlatımcı sanat kuramları çerçevesinde 1950'li yılların sonundaki siyasal krizin "ideolojik tutarlılık" noktasındaki en başarılı görsel eleştirilerinden biri olarak kabul edilmelidir. Görselin başarısı; iktidarın otoriterleşme eğilimine karşı milletvekillerinin sergilediği siyasi akışkanlığı, aydınlık-karanlık ve iki farklı bina arasındaki hareket gibi güçlü grafik zıtlıklarla kitlelere aktarabilmesinden ileri gelmektedir. "1946 Ruhu" sembolü üzerinden kurgulanan trajikomik dil, eserin sadece anlık bir siyasi olayı değil, o olayın temelindeki toplumsal ve ideolojik motivasyonu da dondurmasını sağlamıştır. Teknik açıdan bu zıtlıklar üzerine kurulu anlatım, yapının dönemin siyasi belleğinde derin bir iz bırakan "zaman kapsülü" işlevi görmesine ve siyasal bir "vicdan muhasebesi" (duygusal etki) başlatmasına hizmet etmiştir. Bu bağlamda eser, demokratik köklere dönüş arayışının görsel bir manifestosu olarak metodolojik bir değer taşımaktadır.



Karikatür 12. 1950-1958 Kıyaslaması

Eser Künyesi

- Eser Adı: 1950-1958 Kıyaslaması
- Görsel Sanatçı: Oğuz Özdeş Mehmetoğlu
- Tür: Siyasi Karikatür / Zaman Serisi
- Dönem: 1950- 1958

Betimleme: Eser, iki ayrı zaman dilimini temsil eden yan yana iki bölümden oluşmaktadır. Soldaki 1. panelde "1950" tarihi altında, DP'nin ikoniklermiş afişinde bulunan avuç içi açık el sembolü ve afiş altında "D.P." yazısı görülmektedir. Bu afişin önünde şapkalı, pardösülü, meraklı bir ifadeyle bakan bir figür bulunmaktadır. Sağdaki 2. panelde ise "1958" tarihi altında, üzerinde "HALK" yazan ve bir ayakkabı izi figürü içeren başka bir afiş yer almaktadır. Bu paneldeki figürün başında silindirik şapka vardır, üzerinde "D.P." yazmaktadır ve figür şaşkın, endişeli bir ifadeyle afişe bakmaktadır. Eserin sağ alt köşesinde görsel sanatçının imzası okunmaktadır.

Çözümleme: Sanatçı, bu kompozisyonda zamansal bir karşılaştırma yaparak görsel bir kronoloji oluşturmuştur. 1950 panelinde yer alan avuç içi açık el figürü, Türk siyasi tarihinin en önemli görsel hafıza unsurlarından biri olan Selçuk Mılar'ın "Yeter! Söz Milletindir" afişine doğrudan bir göndermedir. Bu sembolün kullanımı, DP'nin iktidara gelişindeki meşruiyet zeminini ve halkla kurduğu ilk demokratik sözleşmeyi temsil eder. 1958 panelinde ise bu ikonik "el" imgesinin yerini bir ayakkabı izinin alması, görsel bir sürekliliğin sert bir kopuşla sonuçlandığını gösterir.

Figürün 1950'de sade bir fötr şapkayla "izleyici/seçmen" konumundayken, 1958'de üzerinde "D.P." yazan bir silindir şapkayla (iktidar temsiliyle) şaşkın bir halde betimlenmesi, gücün el değiştirmesinden ziyade, iktidarın halkın tepkisi karşısındaki şaşkınlığını simgeler. Çizgilerdeki yalınlık, Selçuk Milar'ın afişindeki o net duruşun 1958'de nasıl bir dışlanmaya/tekmelenmeye evrildiğini vurgulayan bir tezat oluşturur.

Yorumlama: Karikatür, DP'nin sekiz yıllık iktidar serüvenini bir "itibar kaybı" süreci olarak yorumlamaktadır. 1950'deki el figürü halkın iradesini ve demokratik katılım heyecanını simgelerken; 1958'deki "Halk" tabelası altındaki ayakkabı izi, bu iradenin artık bir tasfiyeye ve reddedişe dönüştüğünü gösterir. Sanatçı, Selçuk Milar'ın afişine yaptığı atıfla, DP'yi var eden temel görsel argümanın bizzat halk tarafından tersine çevrildiğini (ironik bir bumerang etkisiyle) vurgular. İktidarı temsil eden figürün afişteki ayakkabı izine bakarken sergilediği şaşkınlık, halkın "yeter" dediği noktadan, artık fiziksel bir mesafe koyma/uzaklaştırma noktasına gelindiğinin geç fark edilmesine yönelik bir eleştiridir.

Yargılama: Anlatımcı ve Duygusal Etki sanat kuramları çerçevesinde Türk siyasal karikatürünün simge gücünü temsil eden en başarılı örneklerden biri olarak kabul edilmelidir. Görselin başarısı; toplumsal belleğe kazınmış kutsal bir demokratik sembolü (Milar'ın eli), değil olan ayakkabı izi ile birleştirerek 1950-1958 arasındaki siyasal yıpranmayı hiçbir ek metne ihtiyaç duymadan özetleyebilmesinden ileri gelmektedir. Teknik açıdan iki farklı zaman dilimine ait afişin ve karakter değişiminin aynı kompozisyonda çarpıştırılması, demokratik bir başlangıcın nasıl bir toplumsal tepki ve "fiili müdahale" imgesiyle sonuçlandığını belgeleyen sarsıcı bir yargı üretmiştir. Bu yönüyle eser, bir dönemin siyasi atmosferini süzgeçten geçiren, umudun yerini hayal kırıklığına bıraktığı süreci donduran metodolojik bir başyapıt ve bir "siyasal iflas" vesikasıdır.



Karikatür 13. Vatan Cephesi Mahyası

- Eser Adı: Vatan Cephesi Mahyası
- Görsel Sanatçı: Semih Balcıoğlu
- Tür: Siyasi Karikatür
- Dönem: 11 Mart 1958

Betimleme: Eser, siyah bir zemin üzerine beyaz çizgilerle kurgulanmış bir cami silüetini tasvir etmektedir. İki ana minare arasında asılı duran geleneksel Ramazan mahyasında, dini bir mesaj yerine büyük harflerle "VATAN CEPHESİNE GİR" ifadesi yer almaktadır. Karikatürün alt kısmında "Ramazan geldi" şeklinde kısa bir açıklama notu bulunmaktadır. Görsel sanatçı, caminin kubbesini ve minarelerini minimalist, ince hatlarla çizerek karanlık gökyüzü (siyah zemin) ile mahya yazısı arasındaki kontrastı ön plana çıkarmıştır. Kompozisyonun sağ alt köşesinde Semih Balcıoğlu'nun imzası görülmektedir.

Çözümleme: Semih Balcıoğlu, bu karikatürde kutsal olan ile siyasi olanın mekân düzeyinde iç içe geçmesini yapısal bir tezat olarak sunmuştur. Siyah zemin kullanımı hem gece vaktini hem de dönemin siyasi atmosferindeki karanlık ve gergin yapıyı simgelemektedir. Mahya, normal şartlarda toplumsal birliği ve maneviyatı

temsil eden bir ışık kaynağıyken; burada doğrudan iktidar partisinin kurduğu bir siyasi oluşuma (Vatan Cephesi) çağrı aracı haline getirilmiştir. Işık noktalarından oluşan harfler, propagandanın; halkın hassas olduğu dini duygular üzerinden nasıl parlatıldığını ve meşrulaştırılmaya çalışıldığını görsel bir dille anlatmaktadır.

Yorumlama: Karikatür, 1950'li yılların sonunda D.P. iktidarının toplumun bir kesimini "Vatan Cephesi" adı altında toplama çabalarını ve bu süreçte dini sembollerin araçsallaştırılmasını sert bir dille eleştirmektedir. "Ramazan geldi" ifadesiyle ironik bir şekilde birleştirilen mahya mesajı, iktidarın cami avlusuna ve minarelerin arasına kadar giren siyasi yayılmacılığını deşifre eder. Eser, halkı kutuplaştıran Vatan Cephesi oluşumunun, dini bir gereklilik veya milli bir ödev gibi kutsallaştırılarak sunulmasına dikkat çekmektedir. Bu görsel, din ve siyaset ilişkisinin Türk demokrasi tarihindeki en tartışmalı dönemlerinden birine dair bir sosyo-politik tanıklıktır.

Yargılama: Biçimci ve İşlevsellik sanat kuramları çerçevesinde Türk grafik mizahının "minimalist eleştiri" zirvelerinden biri olarak kabul edilmelidir. Görselin başarısı; herhangi bir insan figürüne ihtiyaç duymadan, salt mekânsal bir kurgu ve yazı birleşimi üzerinden dönemin tüm siyasi panoramasını, etik çıkmazlarını ve toplumsal gerilimlerini özetleyebilmesinden ileri gelmektedir. Siyasi çıkar odakları ile dini/manevi değerlerin korunması gereken alanlar arasındaki o ince çizgiyi "sessiz bir tanıklık" üzerinden sorgulayan sanatçı, izleyiciyi doğrudan bir vicdan muhasebesine (duygusal etki) davet etmiştir. Teknik açıdan bu figürsüz anlatım, eserin güncelliğini yitirmeyen evrensel bir uyarı niteliği kazanmasını sağlamış; siyasetin kutsal olanla kurduğu mesafeyi yargılayan kalıcı bir "ahlaki koordinat" işlevi görmüştür. Bu bağlamda eser, grafik sanatının azami yalınlıkla nasıl azami siyasal derinlik inşa edebileceğinin (işlevsellik) metodolojik bir kanıtıdır.



Karikatür 14. Madde 159 ve Basın Baskısı

Eser Künyesi

- Eser Adı: Madde 159 ve Basın Baskısı
- Görsel Sanatçı: Nihar Tüblek
- Tür: Siyasi Karikatür
- Dönem: 1950'li Yıllar (Baskı Dönemi)

Betimleme: Karikatürde, kadrajın üst kısmından aşağıya doğru inen, ayakkabı ve tabanında çiviler bulunan devasa bir ayakkabı kompozisyonun en baskın figürü olarak sunulmuştur. Ayakkabı tabanının tam ortasında "Madde 159" yazısı net bir şekilde okunmaktadır. Bu devasa postalın altında kalan alanda, takım elbiseli beş erkek figürü büyük bir korku ve panik içinde betimlenmiştir. Figürlerin kimi elleriyle başını korumaya çalışmakta, kimi ise kadrajın dışına doğru kaçmaktadır. Arka planda noktalı tram dokusu hakimken, en üstte derginin adı olan "Akbaba" kırmızı ve sert bir tipografiyle yer almaktadır.

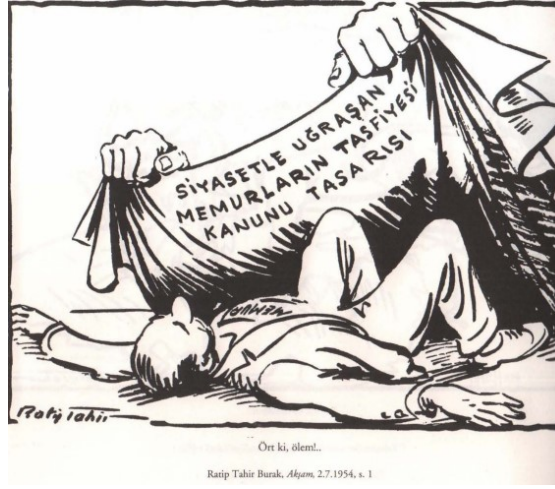
Çözümleme: Görsel sanatçı, görsel hiyerarşiyi otorite ve birey arasındaki asimetrik güç ilişkisini vurgulamak için kullanmıştır. Ayakkabının (devletin veya yargının gücü) devasa boyutu, bireylerin (basın, siyasetçi veya aydınlar) küçüklüğü ile

zıtlık oluşturur. "Madde 159" ibaresinin ayakkabının çivili tabanına yerleştirilmesi, bu kanun maddesinin koruyucu değil, cezalandırıcı ve ezen işlevine yönelik bir metafordur. Figürlerin modern, şehirli kıyafetleri (takım elbise), bu baskının özellikle düşünce ve siyaset üreten kesimler üzerindeki doğrudan etkisini simgeler.

Yorum: Bu eser, TCK Madde 159: "Türklüğü, Cumhuriyeti, Büyük Millet Meclisini, Hükümetin manevi şahsiyetini, Bakanlıkları, Adliyeyi, Devletin askeri veya emniyet kuvvetlerini alenen tahkir ve tezyif edenler bir seneden altı seneye kadar ağır hapis cezası ile cezalandırılırlar." suçunu düzenleyen eski 159. maddesinin yarattığı toplumsal ve hukuki baskıyı eleştirmektedir. Karikatürde bu madde, hukuki bir metinden ziyade, her an tepelerine inmeye hazır bir ayak olarak tasvir edilmiştir. Kaçısan figürler, eleştirel düşüncenin yargı tehdidi karşısında içine düştüğü çaresizliği ve otosansür zorunluluğunu mizahla yansıtmaktadır.

Yargı: Feldman'ın metodolojik değerlendirme kriterleri olan işlevsellik ve anlatımcı sanat kuramı çerçevesinde bu karikatür; ifade hürriyeti ile devletin kurumsal vakarı arasındaki hassas dengenin görsel bir tartışmasıdır. Eser, teknik açıdan devasa bir ayakkabı ve altında ezilen küçük figürler metaforuyla oldukça keskin ve dramatik bir eleştiri sunsa da bu görsel retorikğin arka planındaki hukuki rasyonaliteyi göz ardı etmemek gerekir. Tartışmaya açılan Madde 159; özünde Türklük, Cumhuriyet ve TBMM gibi devletin temel sütunlarını her türlü aşağılama ve itibarsızlaştırma girişimine karşı muhafaza etme amacı taşıyan hukuki bir koruma kalkanıdır. Bu perspektiften bakıldığında, karikatürdeki "baskı" imgesi; aslında basın ve kanaat önderlerinin yapıcı eleştiri sınırlarını zorlayan, kurumsal kimliklere hakaret boyutuna varan üslubuna karşı geliştirilmiş bir hukuki disiplin ve otokontrol mekanizması olarak da okunabilir.

Nihayetinde bu çalışma, mutlak bir basın hürriyeti talebi ile devletin manevi şahsiyetini koruma refleksi arasındaki diyalektik çatışmanın görsel bir dışavurumudur. Karikatüristin "ezilme" olarak betimlediği durum, hukuki bir okumayla, kamusal düzenin ve devlet ciddiyetinin sürdürülebilirliği adına belirlenmiş etik ve yasal sınırların bir tezahürüdür. Bu yönüyle eser, sadece bir "mağduriyet" anlatısı değil, aynı zamanda basın etiği ile devlet otoritesi arasındaki sınırın nerede başlaması gerektiğine dair provokatif bir tartışma zemini sunan önemli bir tarihsel veridir.



Karikatür 15. Kamu Bürokrasisinde Tasfiye

Eser Künyesi

- Eser Adı: Kamu Bürokrasisinde Tasfiye
- Görsel Sanatçı: Ratip Tahir Burak
- Tür: Siyasi Karikatür
- Dönem: 2 Temmuz 1954

Betimleme: Yatay bir kompozisyonda, üzerinde "MEMUR" yazılı olan bir erkek figürü yer düzleminde sırtüstü uzanmış, hareketsiz bir biçimde betimlenmiştir. Kadrajın üst kısmından uzanan devasa büyüklükteki iki el, üzerinde büyük harflerle "SİYASETLE UĞRAŞAN MEMURLARIN TASFİYESİ KANUNU TASARISI" yazılı geniş bir kâğıdı/örtüyü memurun üzerine sermektedir. Karikatürün alt kısmında "Ört ki, ölem!.." şeklinde, dönemin popüler bir deyimine gönderme yapan dramatik bir altyazı bulunmaktadır. Görsel sanatçı, figürlerin ve ellerin detaylarında sert hatlar kullanarak durumun ciddiyetini ve kaçınılmazlığını vurgulamıştır.

Çözümleme: Eserdeki ana izlek, hukuki bir düzenlemenin "kefen" metaforu üzerinden görselleştirilmesidir. Devasa eller, devletin veya siyasi iktidarın müdahaleci ve baskın gücünü temsil ederken, yerde yatan memur figürü bu güç karşısında tamamen savunmasız ve pasif bir konumda bırakılmıştır. Kanun tasarısının bir örtü

gibi kullanılması, yasal düzenlemenin memur sınıfı için mesleki ve sosyal bir "ölüm" anlamına geldiğini simgeler. Görsel sanatçı, devletin bürokratik aygıtı üzerindeki kontrolünü, fiziksel bir kuşatma ve sonlandırma eylemi olarak kurgulayarak otorite ile birey arasındaki asimetrik ilişkiyi deşifre etmektedir.

Yorum: Karikatür, 1954 yılında yürürlüğe giren ve memurların siyasi tarafsızlığını sağlama iddiasıyla muhalif bürokratların görevden alınmasına imkan tanıyan yasal düzenlemeye karşı üretilmiş sert bir eleştiridir. "Ört ki, ölem!.." ifadesi, bu tasfiyenin memurlar nezdindeki trajik karşılığını ve iş güvencesinin ortadan kaldırılmasının yarattığı umutsuzluğu alaycı bir dille yansıtır. Ratip Tahir Burak, yasaların sadece birer metin değil, toplumsal yaşamı ve bireysel istikbali sona erdirebilecek birer "öldürücü enstrüman" olabileceğini vurgulamaktadır. Bu yönüyle eser, bürokrasinin siyasallaşması ve liyakat sisteminin sarsılmasına dair tarihsel bir uyarı niteliğindedir.

Yargı: Ratip Tahir Burak, bu çalışmasında yasal şiddeti estetik bir imgeye dönüştürerek politik karikatürün gücünü ortaya koymuştur. Anlatımcı ve Duygusal Etki sanat kuramları çerçevesinde Türk karikatür sanatının "hukuksal meşruiyetin sorgulanması" noktasındaki en yetkin görsel dokümanlarından biri olarak kabul edilmelidir. Görselin başarısı; yasal şiddeti ve devlet erkinin müdahalesini estetik bir imgeye dönüştürerek, hukukun bir siyasal araç haline getirilmesinin bireysel hayatlar üzerindeki yıkıcı etkisini deşifre edebilmesinden ileri gelmektedir. Toplumsal bellekte yer eden yerleşik deyimleri görsel bir trajediyle harmanlayan sanatçı, "kamu yararı" söyleminin ardına gizlenen siyasi hamlelerin yarattığı toplumsal tahribatı sarsıcı bir netlikle (duygusal etki) mühürlemiştir. Teknik açıdan sergilediği sembolik derinlik, eserin sadece bir güncel olay yorumu olmanın ötesine geçerek, Türkiye'nin demokratikleşme sancıları içindeki "hak ve özgürlükler" krizini belgeleyen akademik değerde bir tarihsel veriye dönüşmesini sağlamıştır.



Karikatür 16.159'uncu Maddeden Sonra Karikatüriste Göre Heyeti Vükela

Eser Künyesi

- Eser Adı: 159'uncu Maddeden Sonra Karikatüriste Göre Heyeti Vükela
- Görsel Sanatçı: Ali Ulvi Ersoy
- Tür: Siyasi Karikatür
- Dönem: 1950'li Yıllar

Betimleme: Eser, yatay bir düzlemde yan yana ve arka arkaya konumlanmış bir grup erkek figüründen oluşmaktadır. "Heyeti Vükela" (Bakanlar Kurulu) olarak tanımlanan bu figürlerin tamamı Batılı tarzda takım elbiseler içinde betimlenmiş olsa da yüz hatları tamamen boş bırakılarak kimliksizleştirilmiştir. (İktidar partisi DP'nin - tahmin edilebilir- ileri gelenleri: Soldan sağa; Refik Koraltan, Samet Ağaoğlu, Fuat Köprülü, Adnan Menderes, Hasan Polatkan.)

Çözümleme: Sanatçı, karikatür sanatının geleneksel yapı taşı olan "fiziksel özellikleri abartma" ilkesi yerine, bu eserinde yalınlaştırma ve simgeleştirme yöntemini tercih etmiştir. TCK Madde 159'un devlet kurumlarını ve yöneticilerini koruma altına alan "tahkir ve tezyif" (aşağılama) sınırlarını gözeten görsel sanatçı, herhangi bir hukuki polemiğe sebebiyet vermemek adına özneleri belirli bir kimlikten arındırmıştır. Bu kimliksizleştirme stratejisi, ilgili yasal düzenlemenin getirdiği hassasiyetin, görsel dilin sınırlarını nasıl belirlediğinin somut bir göstergesidir.

Çizgideki bu bilinçli sadelik, ifade alanının hukuki çerçeveye uyumlu hale getirilmesini sağlayan estetik bir tercih olarak değerlendirilebilir.

Yorumlama: Bu anlatım tarzı, sanatçının yasalarla çatışmak yerine, hukuki normlara uygun bir görsel disiplin geliştirdiğini göstermektedir. Figürlerin detaylardan arındırılarak sunulması, Madde 159 gibi koruyucu maddelerin basın ve sanat üzerindeki "denetleyici" etkisinin üsluba yansımalarıdır. Sanatçı, kişileri veya kurumları doğrudan hedef almak yerine, meseleyi genel ve sembolik bir düzlemde ele alarak hem yasal sınırları korumuş hem de eleştirisini bu hukuki güvenli alan içerisinde yapmıştır. Dolayısıyla bu üslup, bir "yok oluş" değil, hukuki gerçekliklerle uyumlu bir sanatsal uyumlanma çabasıdır.

Yargılama: Ali Ulvi Ersoy bu çalışmada, mizahın imkânlarını kullanarak sembolik bir anlatı inşa etmiştir. Feldman'ın yöntemsel basamakları doğrultusunda bu yapıt, İşlevsellik ve Biçimci sanat kuramları çerçevesinde Türk karikatür sanatının "entelektüel derinlik ve yasal adaptasyon" noktasındaki en nitelikli başarılarından biri olarak kabul edilmelidir. Görselin başarısı; Madde 159 gibi katı hukuki sınırlamaların (tahkir ve tezyif) varlığına rağmen, meseleyi somut öznelerden arındırarak "gösterilmeyen" üzerinden dolaylı bir eleştiri dili inşa edebilmesinden ileri gelmektedir. Sanatçının geliştirdiği bu "estetik uyumlanma" mekanizması, bir geri çekilme değil; aksine hukuki çerçeve içerisinde geliştirilmiş, yasal sınırlara saygılı ancak eleştirel gücünden ödün vermeyen üst düzey bir yaratıcılık stratejisidir (işlevsellik). Teknik açıdan bu soyutlama yeteneği, yapıtın sadece bir mizah ürünü olmanın ötesine geçerek, sanatın hukuk metinleriyle kurduğu diyalogda üslubun nasıl bir disiplin ve estetik olgunluk kazanabileceğini kanıtlamaktadır. Bu bağlamda eser, Türk siyasi karikatür tarihinde düşünsel derinliğin ve stratejik görsel retorikğin simgeleşmiş bir manifestosu olarak değerlendirilmelidir.



Karikatür 17. Kasım Gülek ve Köylüler

Eser Künyesi

- Eser Adı: Kasım Gülek ve Köylüler
- Görsel Sanatçı: Belirsiz
- Tür: Siyasi Karikatür
- Dönem: 1950'li Yıllar

Betimleme: Karikatür, siyah-beyaz çizgi tekniğiyle hazırlanmış, dikey dikdörtgen bir kompozisyona sahiptir. Görselin en üstünde, "Kasım Gülek, propaganda konuşmaları yapıyor:" ibaresi yer almaktadır. Ana figür olarak, dönemin CHP Genel Sekreteri Kasım Gülek, bir konuşma kürsüsünün arkasında betimlenmiştir. Gülek; ceket, gömlek ve gevşek bir kravat giymiş, gözlüklü, ağzı sonuna kadar açık (muhtemelen bağırır vaziyette) ve sağ kolunu abartılı bir şekilde havaya kaldırmış (hitabet pozu) tasvir edilmiştir. Ağzının sağ tarafından dışarıya doğru yayılan dinamik çizgiler eşliğinde, büyük harflerle "DEMOKRASİ DİKTATÖRLÜĞE GİDİYOR" yazısı bulunmaktadır. Kompozisyonun alt kısmında, kürsünün önünde toplanmış, geleneksel kasketler ve kıyafetler giymiş yedi köylü figürünün başları görülmektedir. Köylülerin yüzlerinde dinleme eyleminden ziyade,

alaycı ve keyifli gülümseme ifadeleri hakimdir. Görselin en altında ise "KÖYLÜLER-Bakak da gülek!" (Bakalım bakalım da gülelim) şeklinde, yöresel ağızla yazılmış bir diyalog metni yer almaktadır.

Çözümleme: Sanatçı, görsel hiyerarşiyi iki zıt kutup üzerine kurmuştur: Üst kısımda Kasım Gülek'in heyecanlı, gergin demokrasi endişesi; alt kısımda ise köylülerin (halkın) bu endişeyi tamamen itibarsızlaştıran alaycı tavrı. Gülek'in abartılı hitabet pozu ve ağzından çıkan sert tipografili yazı, durumun aciliyetini vurgularken; alttaki köylülerin yüzlerindeki gülümseme ve "gülek" ifadesi, bu serzenişi bir "komedi unsuruna" dönüştürür. Çizgi kalitesi, Gülek'in figüründe gergin ve dinamik, köylülerin yüzlerinde ise daha yumuşak ve yuvarlak hatlarla bu tezatlığı pekiştirir.

Yorumlama: Karikatür, 1950'lerin sonlarında (muhtemelen 1957-1958 yılları, DP iktidarının otoriterleşme iddialarının arttığı dönem) CHP'nin muhalefet diline yönelik sert bir siyasal eleştiri sunmaktadır. Eser, CHP Genel Sekreteri Kasım Gülek'in "demokrasi" konusundaki çıkışı, halkın (köylülerin) nezdinde hiçbir karşılık bulmadığını, hatta bir "eğlence/komedi" malzemesi olarak görüldüğünü yorumlamaktadır. Köylülerin yüzlerindeki "alaycı gülümseme" ve "Bakak da gülek" ifadesi; halkın, siyasetin (özellikle de CHP'nin) bu tip "demokrasi" söylemlerine inanmadığını, bunu samimiyetten uzak bir *siyasal şov* olarak algıladığını gösterir. Karikatür, siyasi partilerin, halkın gerçek gündeminden ve duygusundan ne kadar kopuk olduğunu, halkın bu kopukluğa "gülerek" (itibarsızlaştırarak) tepki verdiğini vurgular.

Yargılama: Eser, teknik açıdan Kasım Gülek'in temsil ettiği "üst katman" siyaset dili ile köylülerin "taban" gerçekliği arasındaki iletişimsel yarılmayı çok sade bir kompozisyonla sunmaktadır.

Feldman'ın yöntemsel basamakları doğrultusunda bu yapıt, İşlevsellik ve Duygusal Etki sanat kuramları çerçevesinde Türk siyasal hayatındaki "merkez-çevre" dikotomisini görselleştiren en başarılı örneklerden biri olarak kabul edilmelidir. Görselin başarısı; seçkin siyasal söylem (Kasım Gülek figürü üzerinden temsil edilen üst katman) ile halkın yalın gerçekliği (taban) arasındaki derin iletişimsel yarılmayı, sade ama sarsıcı bir kompozisyonla sunabilmesinden ileri gelmektedir. Köylü figürlerinin yüzlerindeki alaycı ifade ve sergiledikleri "ironik mesafe", basit bir mizah

ögesi olmanın ötesinde; yukarıdan aşağıya doğru kurgulanan demokrasi retoriğinin toplumsal tabanda bulamadığı yankıyı ve gelişen "siyasal kayıtsızlığı" (işlevsellik) metodolojik bir kesinlikle kanıtlamaktadır. Teknik açıdan bu sınıfsal ve kültürel zıtlık üzerine kurulu anlatım, siyasal iletişimin sadece doğru retorik inşasından ibaret olmadığını, asıl belirleyicinin bu söylemin toplumsal bellekteki karşılığı (duygusal etki) olduğunu ortaya koymuştur. Bu bağlamda eser, Türkiye'nin modernleşme sancıları içindeki kronik kopukluğu donduran, görsel bir sosyolojik manifesto niteliğindedir.



Karikatür 18. Boğulan Demokrasi (İmdat!)

Eser Künyesi

- Eser Adı: Boğulan Demokrasi (İmdat!)
- Görsel Sanatçı: Ratip Tahir Burak
- Tür: Siyasi Karikatür
- Dönem: 1950'li Yılların Sonu

Betimleme: Eserde, alnında "Demokrasi" yazılı bir bant taşıyan kadın figürü, dalgalı bir deniz yüzeyinde can havliyle hayatta kalmaya çalışırken betimlenmiştir. Figürün bir eli yardım çağırmak adına havaya kalkmış, ağzı feryat eder bir biçimde

açık bırakılmıştır. Karakteri çevreleyen ve batmasına neden olan dalgalar, alışlagelmiş su kütlesi yerine üzerinde çeşitli yasakların ve kanun maddelerinin yazılı olduğu kâğıt tomarlarından oluşmaktadır. Bu kâğıtların üzerinde "Milli Selamet Kanunu", "Üniversite Profesörlerine Politika Yasağı", "Çoğunluk Baskısı", "Borçlandırma Tehdidi", "Madde 159", "Madde 161" ve "Madde 273" ibareleri net bir şekilde okunmaktadır. Arka planda ise figürün yalnızlığını ve çaresizliğini pekiştiren sade bulut formları yer almaktadır.

Çözümleme: Görsel sanatçı, soyut bir siyasi kavram olan "demokrasiyi klasik bir alegoriyle kişiselleştirerek somut bir hayatta kalma mücadelesine dönüştürmüştür. Kompozisyonadaki temel metafor, normalde yaşam kaynağı olması gereken denizin, özgürlükleri kısıtlayan "yasa metinleri" aracılığıyla öldürücü bir unsura evrilmesidir. Kâğıtların dalga formunda tasviri, baskının sürekliliğini ve kümülatif artışını simgeler. Özellikle akademik yasaklar ve ceza kanunu maddelerinin üst üste binmiş kâğıtlar şeklinde sunulması, devlet otoritesinin hukuk enstrümanlarını kullanarak demokratik alanı nasıl daralttığını görselleştirmektedir. Figürün dikey bir aks oluşturan eli, toplumsal bir "imdat" çağrısını ve sivil alanın kuşatılmışlığını temsil etmektedir.

Yorumlama: Bu çalışma, 1950'lerin sonuna doğru Türkiye'de yasaların kâğıt üzerindeki haliyle uygulamadaki hali arasındaki mesafeyi ele almaktadır. Ratip Tahir Burak, normalde düzeni sağlaması gereken kanun maddelerinin, bu dönemde ifade alanını daraltan birer "engel" haline gelmesini eleştirel bir dille yansıtır.

Eserde geçen "Üniversite Profesörlerine Politika Yasağı" ve 159, 161 gibi ceza maddeleri; akademik dünya ile siyaset arasındaki gerginliği doğrudan birer kanıt olarak sunar. "Çoğunluk Baskısı" ifadesi ise, demokrasinin sadece oy sayısına indirgenmesinin yarattığı sıkıntıları hedef almaktadır. Karikatür; demokrasinin kendi çıkardığı yasalarla kuşatılmasını, teorideki özgürlük ideali ile gerçek hayattaki kısıtlamalar arasındaki tuhaf ve üzücü çelişki olarak yorumlamaktadır.

Yargılama: Anlatımcı ve Duygusal Etki sanat kuramları çerçevesinde Türk karikatür tarihinin "hukuksal araçsallaştırmayı" en radikal biçimde eleştiren örneklerinden biri olarak kabul edilmelidir. Görselin başarısı; karmaşık bir hukuki-politik krizi, her sosyo-kültürel katmandan izleyicinin doğrudan hissedebileceği

evrensel bir "boğulma" imgesiyle özetleyebilmesinden kaynaklanmaktadır. Kanun maddelerinin koruyucu birer zırh olmaktan çıkıp, toplumsal ve siyasal alanı daraltan birer "kısıtlama aygıtına" dönüştürülmesi, dönemin otoriterleşme eğilimlerine karşı verilmiş en güçlü estetik cevaplardan biridir. Teknik açıdan sergilediği net çizgiler ve klostrofobik kompozisyon, eserin sadece bir dönemin eleştirisi olmasını aşarak; siyaset bilimi ve iletişim çalışmaları açısından, yasaların uygulama biçiminin toplumsal algıda yarattığı "nefessizlik" hissini (duygusal etki) belgeleyen akademik bir veri niteliği kazanmasını sağlamıştır. Bu bağlamda eser, hukuk metinlerinin siyasal birer tasfiye aracına dönüşme sürecini donduran, sarsıcı bir "yasal kuşatma" manifestosudur.



- Merak etmeyin arkadaşlar, kurtaracağız...

(DP'nin ileri gelenleri: Başbakan Adnan Menderes (cerrah), Tefik İleri, Samet Ağaoğlu, Refik Koralan, Fatin Rüştü Zorlu, Hasan Polatkan, vb.)

Karikatür 19. İktisadi Durumun Anatomisi (Anatomi Dersi)

Eser Künyesi

- Eser Adı: İktisadi Durumun Anatomisi (Anatomi Dersi)
- Görsel Sanatçı: Turhan Selçuk
- Tür: Siyasi Karikatür
- Dönem: 1950'li Yılların Sonu

Betimleme: Eser, Rembrandt'ın "Doktor Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi" adlı klasik tablosuna doğrudan bir gönderme (pastiş) niteliği taşımaktadır. Kompozisyonun merkezinde, üzerinde "İKTİSADİ DURUM" yazan yarı çıplak ve bitkin bir figür ameliyat masasında yatmaktadır. Masanın başında cerrah önlüğü yerine 17. yüzyıl Hollanda aristokrasisini andıran dökümlü siyah cübbe ve beyaz yaka giymiş olan Başbakan Adnan Menderes, elinde cerrah makasıyla operasyonu yönetirken betimlenmiştir. Menderes'in diğer elinde yüksek rakamların yazılı olduğu bir kağıt parçası bulunmaktadır. Etrafında ise Tefik İleri, Samet Ağaoğlu, Refik Koraltan, Fatin Rüştü Zorlu ve Hasan Polatkan gibi dönemin DP ileri gelenleri, merak ve endişe karışımı ifadelerle operasyonu izlemektedir. Arka plandaki tek renkli sarı zemin, figürlerin siyah kıyafetleriyle keskin bir kontrast oluşturarak odak noktasını doğrudan merkezdeki "hasta" ya çekmektedir.

Çözümleme: Görsel sanatçı, görsel anlatısında metinler arası yöntemini kullanarak politik bir eleştiriyi görsel sanat tarihsel bir düzleme taşımıştır. "İktisadi Durum" un bir hasta veya kadavra olarak sunulması, ülke ekonomisinin o dönemdeki can çekişen veya işlevini yitirmiş halini simgeleyen bir metafordur. Adnan Menderes'in elindeki sayısal verilerin yer aldığı kağıt, rasyonel ekonomik göstergelerin siyasi irade tarafından bir "operasyon" nesnesine dönüştürülmesini temsil eder. Karakterlerin tarihsel kostümler içinde sunulması, dönemin siyasi elitlerinin modern ekonomik sorunlara karşı takındıkları mesafeli veya gerçeklikten kopuk tavrı ironik bir biçimde vurgular. Işık ve gölge kullanımı, dikkati masadaki ekonomik enkaza yönlendirerek siyasi söylem ile pratik arasındaki yapısal uçurumu görünür kılmaktadır.

Yorumlama: Karikatür, DP hükümetinin 1950'li yılların ikinci yarısında derinleşen ekonomik krize, devalüasyona ve dış borç yüküne karşı yürüttüğü politikaların toplumsal algısını yansıtmaktadır. Eserin altında yer alan "- Merak etmeyin arkadaşlar, kurtaracağız..." ifadesi, iktidarın iyimser vaatleri ile masada yatan "ağır hasta" ekonomi arasındaki paradoksu deşifre etmektedir. Turhan Selçuk, ekonomiyi cerrahi bir müdahale alanı olarak kurgulayarak siyasetçilerin bu alandaki yetkinliğini ve müdahalelerinin yıkıcılığını sorgulamaktadır. Bu bağlamda eser, sadece ekonomik bir eleştiri değil, aynı zamanda iktidarın kriz yönetimi sırasındaki

"kurtarıcı" rolünün bir illüzyondan ibaret olduğuna dair sert bir siyasal yergi niteliği taşımaktadır.

Yargılama: Feldman'ın yöntemsel basamakları doğrultusunda bu yapıt, Biçimci ve Anlatımcı sanat kuramları çerçevesinde Türk grafik mizahının "entelektüel derinlik ve evrensel estetik" noktasındaki en rafine başarısı olarak kabul edilmelidir. Görselin başarısı; dünya sanat tarihine mal olmuş klasik bir yapıtı, yerel bir siyasal krizin ve ekonomik açmazın anlatım aracı haline getirerek, yerel olanı evrensel bir estetik dille yeniden inşa edebilmesinden ileri gelmektedir. Sanatçının bu yüksek kavramsal gücü, izleyiciyi sadece güncel bir polemige değil, sanatın tarihsel sürekliliği içerisinde bir "siyasal okumaya" (işlevsellik) davet etmektedir. Teknik açıdan sergilediği grafik titizlik ve metaforik zenginlik, eserin sadece bir mizah ürünü olmasını aşarak; dönemin sosyo-ekonomik iklimini akademik bir derinlikle belgeleyen, yüksek sanat değerine sahip bir tarihsel veriye dönüşmesini sağlamıştır. Bu bağlamda eser, Türk karikatüründe "grafik düşünce"nin zirvesini temsil eden ve siyasal eleştiriye bir "yüksek kültür" ürününe dönüştüren benzersiz bir örnektir.



Karikatür 20. Alın Yazısı

Eser Künyesi

- Eser Adı: Alın Yazısı
- Görsel Sanatçı: Mim Uykusuz (Mimsalih Uykusuz)

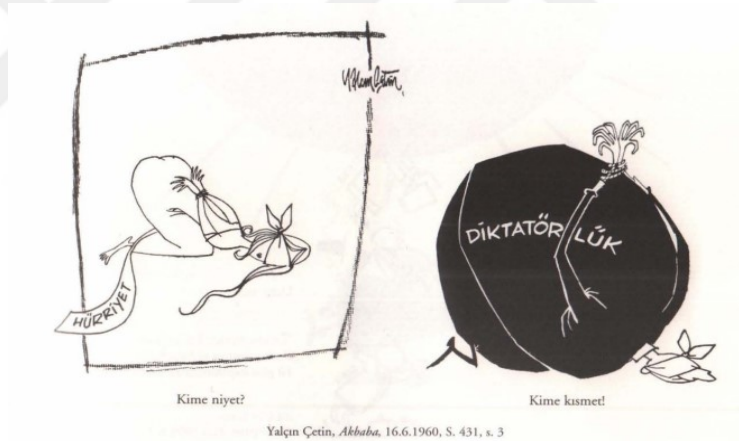
- Tür: Siyasi Karikatür
- Dönem: 28 Ocak 1959

Betimleme: Eserde, omuz hizasından yukarıya doğru bir erkek figürünün portresi yer almaktadır. Figürün alnında, yukarıdan aşağıya doğru "TEHDİT", "CEZA KANUNU", "BASIN KANUNU", "TEKZİP", "HAPİS" ve "KAĞIT FİYATI" kelimeleri tipografik birer unsur olarak istiflenmiştir. Figürün ceket ve yaka kısımları, dönemin gazetelerinden kesilmiş gerçek haber kupürlerinin kolajlanmasıyla oluşturulmuştur. Bu kupürlerde "BASIN", "kapanması", "hapse mahkumiyetini tasdik etti" gibi baskı ve ceza odaklı ifadeler net bir şekilde okunabilmektedir. Görsel sanatçı, figürün yüz hatlarında kararlı ancak düşünceli bir ifade kullanarak, dış dünyadaki somut metinlerle iç dünyadaki ruhsal durumu birleştirmiştir.

Çözümleme: Eser, grafik tasarımın imkanlarını karikatür görsel sanatı ile harmanlayan "yazı-resim" dengesi üzerine kuruludur. "Alın Yazısı" metaforu, bir kadere işaret etmekten ziyade, siyasi otoritenin gazeteciler için kurguladığı zorunlu bir "yaşam biçimini" simgelemektedir. Alındaki metinler, sadece birer düşünce değil, figürün kimliğini tanımlayan dışsal müdahalelerdir. Özellikle "Kağıt Fiyatı" ibaresinin yasal maddelerle (Ceza Kanunu, Basın Kanunu) aynı düzlemde sunulması, sansürün sadece hukuki değil, ekonomik bir silah olarak da kullanıldığını deşifre eder. Ceket kısmındaki haber kupürleri, bireyin kimliğinin yaptığı işle (basın) ve o işin getirdiği cezai sonuçlarla tamamen örtüldüğünü gösteren yapısal bir tercihtir.

Yorumlama: Mim Uykusuz, 1950'li yılların sonundaki ağır sansür iklimini, gazetecinin bedenini bir "suç mahalli" veya "kanun metni" olarak tasvir ederek sorunsallaştırmaktadır. Karikatürün başlığı olan "Alın Yazısı", trajik bir ironi içermektedir; zira burada söz konusu olan ilahi bir yazgı değil, insan eliyle (iktidar eliyle) oluşturulmuş bir cezalandırma pratiğidir. Gazeteci, kendi yazdığı haberlerle değil, kendisine dayatılan yasaklarla ve ekonomik darboğazla (kağıt fiyatı) tanımlanan bir özneye indirgenmiştir. Eser, basın tarihinin en karanlık dönemlerinden birinde, bir aydınının maruz kaldığı ontolojik ve mesleki kuşatılmışlığı estetik bir dille sabitlemektedir.

Yargılama: Biçimci ve İşlevsellik sanat kuramları çerçevesinde Türk karikatüründe "kolaj ve kavramsal eleştiri" sentezinin en sarsıcı örneklerinden biri olarak kabul edilmelidir. Görselin başarısı; tipografiyi salt bir bilgi aktarıcı olmaktan çıkarıp görsel bir "doku" ve "deri" (alın yazısı) olarak kurgulayabilmesinden, haber kupürlerini ise figürün üzerine bir "hukuki ve ekonomik zırh/esaret" formuyla yapılandırmasından ileri gelmektedir. Türkiye'de basın özgürlüğü mücadelesini tek bir portre üzerinden hem maddi hem de manevi boyutlarıyla birleştiren sanatçı, eseri geleneksel bir karikatür sınırından çıkararak yüksek nitelikli bir kavramsal protesto görseline dönüştürmüştür. Teknik açıdan bu disiplinler arası yaklaşım, medyanın kendi üretim araçlarıyla (gazete kağıdı/haber) kendi üzerindeki baskıyı ifşa etmesini (işlevsellik) sağlamış ve izleyici üzerinde "düşünce hürriyetinin fiziksel bir yük" olduğu bilincini (duygusal etki) mühürlemiştir. Bu bağlamda eser, siyasal tarihin basın üzerindeki izlerini estetik bir "yara izi" gibi donduran, metodolojik bir başyapıttır.



Karikatür 21. Kime Niyet? Kime Kısmet!

Eser Künyesi

- Eser Adı: Kime Niyet? Kime Kısmet!
- Görsel Sanatçı: Yalçın Çetin
- Tür: Siyasi Karikatür
- Dönem: 16 Haziran 1960

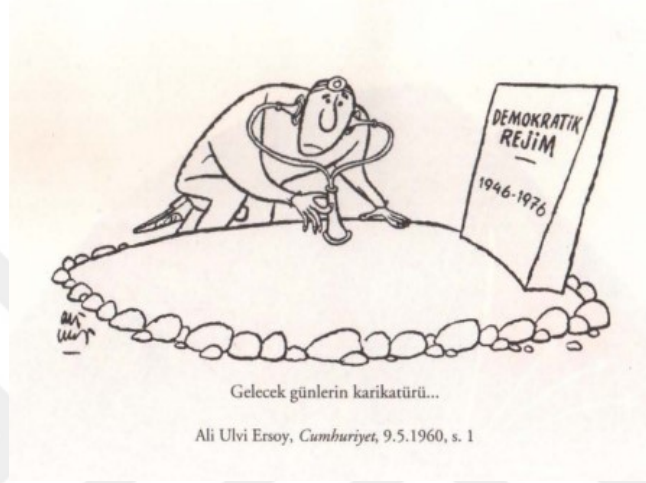
Betimleme: Eser, iki aşamalı bir siyasi süreci temsil eden "Kime niyet?" ve "Kime kismet!" kısımdan oluşmaktadır. Sol kısımda, "HÜRRİYET" kuşağı taşıyan, gözleri bağlı ve elleri arkadan kelepçelenmiş genç bir kadın figürü, mevcut baskının ilk kurbanı olarak diz çökmüş haldedir. Sağ kısımda ise görsel odak radikal bir biçimde değişmiş; hürriyet figürünün yerini, üzerinde "DİKTATÖRLÜK" yazan, aşırı derecede şişman, devasa ve karanlık bir erkek siyasetçi figürü almıştır.

Çözümleme: Görsel sanatçı, diktatörlük kavramını biçimsiz bir nesne olarak değil, "obezite" üzerinden somutlaştırılan bir siyasi karakter olarak kurgulamıştır. Buradaki aşırı şişmanlık; siyasi güç iştahının, kontrolsüz büyümenin ve demokratik kaynakları sömürmenin görsel bir metaforudur. Figürün karanlık ve devasa hacmi, devlet gücünü elinde tutanların yarattığı baskı mekanizmasının, bir noktadan sonra kontrolden çıkarak yaratıcısı için bile taşınamaz bir yük haline gelişini simgeler. Hürriyeti bağlayan iplerin, ikinci panelde diktatörlük figürünün altında kalan elleri de sarmalamış olması, adaletsizliğin döngüsel doğasına ve "baskı kuranın baskı altında kalacağı" ironisine yönelik yapısal bir vurgudur.

Yorumlama: 1960 darbesinin hemen ertesinde üretilen bu karikatür, Adnan Menderes ve DP iktidarının hürriyetleri kısıtlama girişimlerinin trajik sonucuna dair sert bir siyasi tahlildir. Görsel sanatçı, iktidarın "hürriyeti hapsetme" niyetinin, ortaya çıkan kontrolsüz "diktatörlük" kütlesiyle nasıl bir intihara dönüştüğünü sergilemektedir. Şişman siyasetçi imgesi, sadece fiziksel bir betimleme değil, aynı zamanda siyasi elitizmin ve otoriter sapmanın yarattığı "hantal ve boğucu" sistemin eleştirisidir. Eser, hürriyeti esir edenlerin, aslında kendi sonlarını hazırlayan devasa bir karanlığı (diktatörlüğü) beslediklerini, halkın gözünde "şişmanlayan" bu gücün en sonunda sahibini ezeceği mesajını taşımaktadır.

Yargılama: Yalçın Çetin, bu çalışmasında anlatımcı ve duygusal Etki sanat kuramları çerçevesinde Türk karikatüründe "otorite ve bedensel deformasyon" ilişkisini kuran en keskin hiciv örneklerinden biri olarak kabul edilmelidir. Görselin başarısı; "şişman siyasetçi" tipolojisini salt bir fiziksel özellik olmaktan çıkarıp, kontrolsüz güç birikiminin ve "siyasal oburluğun" metaforik bir karşılığı olarak kurgulayabilmesinden ileri gelmektedir. Otoriteyi temsil eden figürün grotesk bir biçimde devleştirilmesi, meşruiyet kaybının ve güç zehirlenmesinin yarattığı toplumsal "enkazı" estetik bir dille ve sarsıcı bir netlikle (duygusal etki) tescil

etmektedir. Teknik açıdan bu boyutsal hiyerarşi, figürün büyüklüğü ile yarattığı tahribat arasındaki orantısallığı vurgulayarak, eserin sadece bir yergi ürünü olmasını aşmasını ve dönemin siyasi ruhunu yargılayan tarihsel bir belgeye dönüşmesini sağlamıştır. Bu bağlamda eser, gücün yoğunlaşmasının demokratik bünye üzerindeki "hantal ve yıkıcı" etkisini (işlevsellik) donduran, metodolojik bir başyapıttır.



Karikatür 22. Gelecek Günlerin Karikatürü...

Eser Künyesi

- Eser Adı: Gelecek Günlerin Karikatürü...
- Görsel Sanatçı: Ali Ulvi Ersoy
- Tür: Siyasi Karikatür
- Dönem: 9 Mayıs 1960

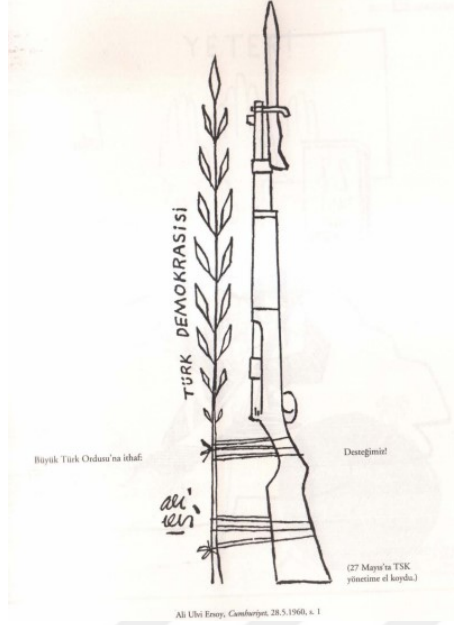
Betimleme: Eserde, üzerinde "DEMOKRATİK REJİM" yazan bir mezar taşının önünde, yerdeki taze mezarı stetoskopla dinleyen bir doktor figürü görülmektedir. Mezar taşında açıkça 1946-1976 tarihleri okunmaktadır. Görsel sanatçı, 1960 yılının kaotik atmosferinde çizdiği bu karede, demokrasinin sadece o

anki durumunu değil, gelecekteki toplam ömrünü de "biçmiş" olarak tasvir etmektedir.

Çözümleme: Mezar taşındaki 1976 tarihi, karikatürün çizildiği 1960 yılından 16 yıl sonrasını işaret etmektedir. Bu durum, görsel sanatçının demokratik rejime dair umudunu sadece o gün için değil, uzun vadeli bir perspektifte de yitirdiğini veya rejimin yapısal sorunlar nedeniyle ancak 30 yıl (1946-1976) dayanabileceğine dair distopik bir öngöründe bulunduğunu gösterir. Doktorun mezarı dinlemesi, "ölü" kabul edilen rejimin içinde hâlâ bir nabız, bir geri dönüş imkanı olup olmadığını arayan aydın/bilimsel bakışı temsil eder.

Yorumlama: Tarihin 1976 olarak netleşmesi, eseri sadece bir "güncel siyasi eleştiri" olmaktan çıkarıp, Türkiye'nin demokrasi serüvenine dair karamsar bir "vade biçme" eylemine dönüştürür. 9 Mayıs 1960'ta, yani darbeden sadece günler önce çizilen bu karikatürde Ali Ulvi, demokrasinin mezara girdiğini ilan ederken, bu "parantezin" 1976'da tamamen kapanacağını hayal etmiştir. Bu, görsel sanatçının o dönemki siyasi tikanıklığı ne derece ölümcül ve geri dönülemez gördüğünün en somut kanıtıdır.

Yargılama: Ali Ulvi Ersoy, 1946-1976 tarihlemesiyle Türk siyasi tarihine "tarih düşen" radikal bir görsel metin inşa etmiştir. Eser, Anlatımcı ve İşlevsellik sanat kuramları çerçevesinde Türk karikatür tarihinde "siyasal gelecek tasarımı" noktasındaki en radikal ve çarpıcı örneklerden biri olarak kabul edilmelidir. Görselin başarısı; 1946'da başlayan çok partili hayat serüvenini otuz yıllık bir "deneme" parantezine alarak (1946-1976), demokrasinin miadını dolduracağı yönündeki sert ve hüznü öngörüsünü estetik bir "tarih düşme" eylemine dönüştürebilmesinden ileri gelmektedir. Sanatçının bu radikal görsel metni, izleyiciyi sadece bir dönemin eleştirisine değil, sistemin yapısal sürdürülebilirliğine dair derin bir karamsarlığa ve sorgulamaya (duygusal etki) davet etmektedir. Teknik açıdan bu tarihsel sınırlama, eserin bir mizah ürünü olmanın ötesine geçerek; Türk siyasi tarihinin kırılğanlığını ve demokratikleşme sancılarını bir "son" imgesi üzerinden tescilleyen akademik değerde bir gelecek projeksiyonu (işlevsellik) niteliği kazanmasını sağlamıştır. Bu bağlamda eser, bir siyasal idealin kronolojik iflasını donduran, sarsıcı bir "demokrasi nekrolojisi" olarak değerlendirilmelidir.



Karikatür 23. 27 Mayıs 1960 Askeri Müdahalesi ve Demokrasi İlişkisi

Eser Künyesi

- Eser Adı: 27 Mayıs 1960 Askeri Müdahalesi ve Demokrasi İlişkisi
- Görsel Sanatçı: Ali Ulvi Ersoy
- Tür: Siyasi Karikatür
- Dönem: 28 Mayıs 1960

Betimleme: Karikatürde dikey düzlemde yan yana duran iki ana figür görülmektedir. Sol tarafta, üzerinde dik bir şekilde "TÜRK DEMOKRASİSİ" yazan, yapraklı bir dal (defne veya zeytin dalı olduğu söylenebilir) yer almaktadır. Sağ tarafta ise ucu süngülü, namlusu yukarı bakan bir tüfek bulunmaktadır. Bu iki figür, alt ve orta kısımlarından ip veya sargı benzeri bağlarla birbirine sıkıca bağlanmıştır. Görselin solunda "Büyük Türk Ordusu'na ithaf:", sağında ise "Destegimiz!" ifadeleri yer almaktadır. Çizim, Ali Ulvi'nin karakteristik, yalın ve minimalist çizgi üslubunu yansıtmaktadır.

Çözümleme: Kompozisyon tamamen dikey bir denge üzerine kuruludur. Dikeylik, otoriteyi ve ayakta durma halini simgeler. Görselde kullanılan çizgiler son

derece sade olup, gereksiz ayrıntılardan kaçınılmıştır. Odak noktası, tüfek ile "Türk Demokrasisi"ni temsil eden dalın birbirine bağlandığı düğüm noktalarıdır. Burada tüfek, statik ve güçlü bir destek yapısı işlevi görürken; dal, daha kırılgan ve desteğe muhtaç bir formda sunulmuştur. Beyaz zemin üzerindeki siyah çizgiler, mesajın doğrudan ve net bir şekilde iletilmesini sağlar.

Yorumlama: Bu karikatür, 27 Mayıs müdahalesinden hemen bir gün sonra yayınlanmış tipik bir meşrulaştırma aracıdır. Dal simgesiyle temsil edilen demokrasi, tek başına ayakta duramayan veya sarsılmış bir yapı olarak kurgulanmıştır. Süngülü tüfek ise ordunun gücünü ve müdahalesini temsil eder. Bu iki unsurun birbirine bağlanması, ordunun demokrasiyi "yok etmek" için değil, aksine onu "ayakta tutmak" ve "yıkılmasını önlemek" için müdahale ettiği düşüncesini aşılır. "Desteğimiz!" ifadesi, dönemin aydın ve basın çevresinin orduyu bir kurtarıcı veya dayanak noktası olarak gördüğünü kanıtlar niteliktedir. Görsel, askeri müdahaleyi demokratik değerlerin koruyucusu olarak sunan bir siyasi metafor işlevi görür.

Yargılama: Feldman'ın yöntemsel basamakları doğrultusunda bu yapıt, İşlevsellik ve Anlatımcı sanat kuramları çerçevesinde Türk karikatüründe "siyasal meşruiyet inşası ve propaganda" noktasındaki en sofistike örneklerden biri olarak kabul edilmelidir. Görselin başarısı; 27 Mayıs 1960 müdahalesinin ardından kurgulanan "ordu-demokrasi el ele" anlatısını, karmaşık siyasal süreçlerden arındırıp yalın bir "destek" metaforuna indirgeyebilmesinden ileri gelmektedir. Ali Ulvi'nin simgeci anlatım gücü, askeri müdahaleyi toplumsal hafızada bir "kurtarıcı/onarıcı" hamle olarak konumlandırma noktasında oldukça etkili bir görsel retorik (işlevsellik) üretmiştir. Teknik açıdan sergilediği kompozisyon dengesi, görsel sanatın siyasi bir kırılmayı meşrulaştırma ve kitleleri yeni düzene ikna etme sürecinde nasıl bir "rıza üretim aracı" (duygusal etki) olarak kullanılabileceğini akademik bir kesinlikle kanıtlamaktadır. Bu bağlamda eser, bir darbe dinamiğinin estetik bir uyumlanma süreciyle "demokratik restorasyon" olarak sunulmasını donduran, tarihsel değeri yüksek bir görsel propaganda belgesidir.



Karikatür 24. 27 Mayıs Darbesinin Meşrulaştırılması

Eser Künyesi

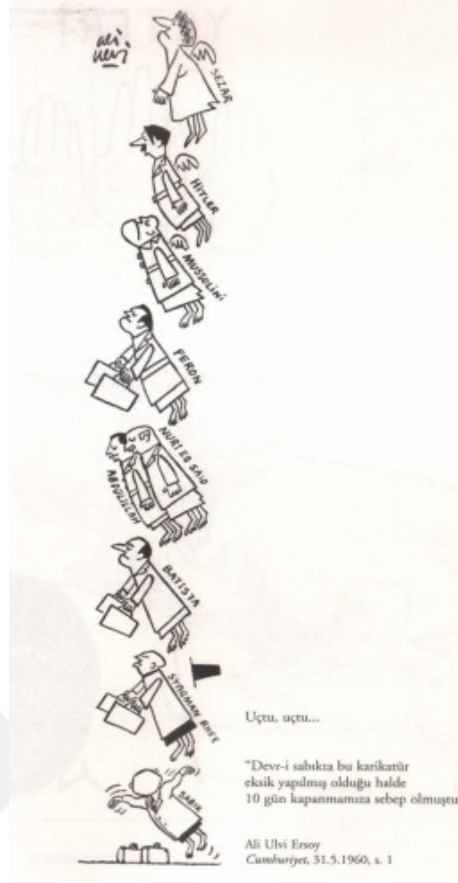
- Eser Adı: 27 Mayıs Darbesinin Meşrulaştırılması
- Görsel Sanatçı: Ali Ulvi Ersoy
- Tür: Siyasi Karikatür
- Dönem: 30 Mayıs 1960

Betimleme: Görselin merkezinde, avuç içleri izleyiciye dönük, parmakları yukarı bakan üç adet sağ el bulunmaktadır. Bu ellerin altında soldan sağa "BASIN", "TÜRK ORDUSU" ve "ÜNİVERSİTE" yazıları yer alır. Kompozisyonun en tepesinde büyük puntolarla "YETER!", en altında ise "SÖZ MİLLETİNDİR!" ibaresi yazılıdır. Çizim, herhangi bir arka plan detayı içermeyen, son derece yalın ve grafiksel bir yapıdadır.

Çözümleme: Bu karikatür, DP'nin 1950'de iktidara gelmesini sağlayan "Yeter! Söz Milletindir!" sloganını ve "Dur" diyen el sembolizmini yeniden inşa etmiştir. Orijinalinde tek bir eli (milleti) temsil eden simge, burada üç ele bölünerek darbeyi yapan kurumlar (basın, ordu, akademi) arasında paylaştırılmıştır. Slogan, demokratik bir seçim çağrısından ziyade, mevcut iktidara yönelik fiziksel ve kurumsal bir "dur" ihtarını simgelemektedir.

Yorumlama: Ali Ulvi, DP iktidarının on yıl boyunca kullandığı en güçlü siyasi silahı, iktidarın kendi göğsüne doğrultmuştur. 30 Mayıs 1960 gibi, darbenin üzerinden henüz üç gün geçmişken yayınlanması, bu müdahalenin "milletin asıl iradesi" olduğunu iddia eden bir halkla ilişkiler çalışması niteliğindedir. "Basın, Ordu ve Üniversite" üçlüsü, kendilerini milletin yegane temsilcisi ve koruyucusu olarak konumlandırarak, siyasi iktidarın meşruiyetini tamamen geçersiz kılmıştır.

Yargılama: Bu eser, Feldman'ın yöntemsel basamakları doğrultusunda bu yapıt, anlatımcı ve işlevsellik sanat kuramları çerçevesinde Türk siyasal karikatürünün "söylemsel dönüşümü ve sembolik gaspı" en çıplak haliyle belgeleyen başyapıtlarından biri olarak kabul edilmelidir. Görselin başarısı; bir zamanlar sivil bir başkaldırıyı ve özgürlükçü bir başlangıcı temsil eden ikonik bir sloganı, askeri müdahalenin meşrulaştırıcı bir enstrümanı ve "mühürleyici" unsuru haline getirebilmesinden ileri gelmektedir. Sanatçının bu "siyasi söylemi rehin alma" başarısı, güç dengelerinin sivil siyaset düzleminden kurumsal vesayet odağına geçişini estetik bir dille tescillemiş ve Türkiye'nin siyasal hafızasına silinmez bir ironi kazandırmıştır (duygusal etki). Teknik açıdan bu anlam kayması, eserin sadece bir mizah ürünü olmasını aşarak; görsel sanatın bir ideolojiyi nasıl sönümlendirebileceğine veya kendi hizmetine sunabileceğine dair (işlevsellik) sarsıcı bir "iletişimsel manipülasyon" belgesi niteliği kazanmasını sağlamıştır. Bu bağlamda eser, demokratik retoriğin otoriter bir müdahale içerisinde nasıl eritildiğini donduran, metodolojik değeri yüksek bir siyasal kırılma vesikasıdır.



Karikatür 25. Uçtu, Uçtu...

Eser Künyesi

- Eser Adı: Uçtu, Uçtu...
- Görsel Sanatçı: Ali Ulvi Ersoy
- Tür: Siyasi Karikatür
- Dönem: 31 Mayıs 1960

Betimleme: Karikatürde, yukarıdan aşağıya doğru bir sıra halinde düşen figürler yer almaktadır. En üstte melek kanatlarıyla Sezar, Hitler ve Mussolini gibi hayatını kaybetmiş diktatörler; onların altında ise ellerinde bavullarıyla Peron, Batista ve Syngman Rhee gibi sürgüne gönderilmiş devrik liderler betimlenmiştir. Kompozisyonun en altında, yere en yakın noktada ise elindeki bavulları yere düşmüş, üzerinde büyük harflerle "SABIK"(eski/geçmişte kalan) yazan Adnan Menderes tasvirine sahip bir figür bulunmaktadır. Karikatürün yanında sanatçının şu notu yer

alır: "Devr-i sabıkta bu karikatür eksik yapılmış olduğu halde 10 gün kapanmamıza sebep olmuştu."

Çözümleme: Eser, 27 Mayıs darbesinden sadece dört gün tekrar sonra yayınlanmıştır. Sanatçı, bu dönemde henüz yargılama süreci yeni başlayan ve hakkında bir idam kararı bulunmayan Adnan Menderes'i, dünya tarihindeki diğer "devrik liderler" safına dahil etmiştir. Dikey dizilim, iktidarın zirvesinden tarihin derinliklerine doğru kaçınılmaz bir düşüşü simgeler. En alttaki "Sabık" nitelemesi, D.P. iktidarının artık tamamen sona erdiğini görsel olarak tescillemektedir.

Yorumlama: Sanatçının kenara düştüğü not, bu karikatürün bir "rövanş" niteliği taşıdığını gösterir. DP döneminde bu karikatür, Menderes figürü olmaksızın genel bir diktatörlük eleştirisi olarak yayınlanmak istenmiş ancak gazetenin 10 gün kapatılmasına neden olmuştur. Darbe sonrası Menderes'in listeye "Sabık" olarak eklenmesi ve karikatürün bu haliyle tekrar basılması, geçmişteki sansüre karşı bir cevap niteliğindedir. Sanatçı, iktidardayken dokunulmaz görülen liderin, artık tarihin "düşenler" listesine eklendiğini ilan etmektedir.

Yargılama: Feldman'ın yöntemsel basamakları doğrultusunda bu yapıt, İşlevsellik ve Anlatımcı sanat kuramları çerçevesinde Türk karikatür tarihinde "siyasal tasfiyenin görsel meşrulaştırılması" noktasındaki en stratejik örneklerden biri olarak kabul edilmelidir. Görselin başarısı; henüz radikal yargılama süreçleri (idam vb.) gündemde değilken, iktidarın tarihsel misyonunu tamamladığı ve "uçup gittiği" fikrini kolektif bilinçaltına yerleştirme (işlevsellik) kabiliyetinden ileri gelmektedir. "Sabık" figürünün düşüş anındaki trajikomik tasviri, sadece bir kişinin değil, koca bir siyasal dönemin ontolojik olarak sona erdiğini ve tarihin tozlu raflarına havale edildiğini simgelemektedir. Teknik açıdan bu düşüş ivmesi, izleyici üzerinde eski rejimin geri dönülemez bir biçimde yıkıldığına dair sarsıcı bir "kesinlik" (duygusal etki) yaratarak, müdahale sonrası yeni düzenin inşası için gerekli olan toplumsal rıza zeminini hazırlamıştır. Bu bağlamda eser, karikatürün sadece bir mizah aracı değil, siyasal kırılmaları donduran ve kamuoyunu bu kırılmaya ikna eden (retoriksel güç) aktif bir "toplumsal kayıt" mekanizması olduğunu kanıtlamaktadır.



Karikatür 26. Atatürk İlkeleri ve Devrilen İktidar (Konu odaklı tanımlama)

Eser Künyesi

- Eser Adı: Atatürk İlkeleri ve Devrilen İktidar (Konu odaklı tanımlama)
- Görsel Sanatçı: Yalçın Çetin
- Tür: Siyasi Karikatür
- Dönem: 2 Haziran 1960

Betimleme: Dikey yerleşimli kompozisyonun üst yarısında, geniş ve canlı kırmızı bir daire içerisinde Mustafa Kemal Atatürk'ün portresi yer almaktadır. Kırmızı daireden dışarıya doğru keskin ışınlar yayılmakta, bir güneş formu bulunmaktadır. Sayfanın alt kısmında ise siyah takım elbiseli, küçük boyutlarda bir figürün (D.P. iktidarını temsilen) yere yığıldığı görülmektedir. Yere düşen figürden yukarıya doğru dumanlar yükselmekte ve hemen yanında devrilmiş bir baston bulunmaktadır. Görselin en altında "Güneş çarptı!" ifadesi yer alır.

Çözümleme: Görselde ölçek farkı üzerinden kurulan bir hiyerarşi mevcuttur. Atatürk'ün yer aldığı "güneş" kompozisyonun büyük bir kısmını kaplayarak merkezi otoriteyi ve mutlak gücü temsil eder. Alt kısımdaki figür ise bilinçli olarak mikro ölçekte çizilerek "küçültülmüş" ve güçsüz kılınmıştır. Kırmızı renk hem Türk bayrağına gönderme yapmakta hem de enerjinin ve devrimin sıcaklığını vurgulamaktadır. Sert ve düz çizgilerle verilen güneş ışınları, merkezin çevresine olan etkisini ve nüfuzunu görselleştirir.

Yorumlama: Bu karikatür, 27 Mayıs 1960 müdahalesini Atatürkçülük üzerinden açıklayan net bir sembolizme sahiptir. "Güneş" metaforu ile Atatürk, her şeyi aydınlatan ve doğru yolu gösteren bir kaynak olarak sunulur. "Güneş çarptı!" başlığı ise, o dönemde sıkça dile getirilen "Atatürk ilkelerinden uzaklaşma" eleştirisine doğrudan bir göndermedir. Karikatürün ana mesajı; Atatürkçü düşüncenin, kendi çizgisinden sapanları (yerdeki figür) sarsıcı gücüyle etkisiz hale getirdiğidir. Burada müdahale, sadece askeri bir hareket olarak değil, Atatürk'ün mirasına karşı yapılan hataların kaçınılmaz bir sonucu olarak gösterilmiştir. Sanatçı, güneş sembolünün merkezine Atatürk portresini yerleştirerek, 27 Mayıs müdahalesini doğrudan Atatürk'ün mirasına dayandırmış ve bu durumu bir 'hesaplaşma' olarak yorumlamıştır.

Yargılama: Yalçın Çetin, görsel dili oldukça güçlü olan bu eserinde, yukarıdaki "Atatürk silüetli güneş" ile yerdeki "çarpılmış figür" arasındaki zıtlığı etkili bir şekilde kullanmıştır. Eser de Feldman'ın yöntemsel basamakları doğrultusunda bu yapıt, Anlatımcı ve İşlevsellik sanat kuramları çerçevesinde Türk karikatüründe "ideolojik kökenlere dönüş ve askeri meşruiyet" noktasındaki en güçlü görsel manifestolardan biri olarak kabul edilmelidir. Görselin başarısı; 27 Mayıs müdahalesini salt bir hükümet değişikliği olarak değil, "Atatürk silüetli güneş" metaforu üzerinden kurucu iradenin yeniden tecelli etmesi ve bir "özüne dönme" hareketi (işlevsellik) olarak kurgulayabilmesinden ileri gelmektedir. Yer seviyesindeki "çarpılmış figür" ile gökyüzündeki "idealize edilmiş silüet" arasındaki sert hiyerarşik zıtlık, müdahale edilen kesimi "tarihsel bir sapma" olarak kodlayarak askeri hamleyi etik ve siyasi bir zorunluluk (duygusal etki) olarak tescil etmektedir. Teknik açıdan bu yalın ama yüksek kontrastlı sembolizm, eserin sadece bir hiciv ürünü olmasını aşarak; görsel kültürün siyasal mitoslar üzerinden nasıl bir "hakemlik"

makamı inşa edebileceğine dair akademik değerde bir kanıt sunmaktadır. Bu bağlamda eser, müdahalenin rasyonalitesini Atatürk mirasıyla mühürleyen, metodolojik derinliği yüksek bir "ideolojik restorasyon" belgesidir.



Karikatür 27.Yassıada Öncesi Siyasi Sorumluluk ve Cezalandırma (Konu odaklı tanımlama)

Künye

- Eser Adı: Yassıada Öncesi Siyasi Sorumluluk ve Cezalandırma (Konu odaklı tanımlama)
- Görsel Sanatçı: Mehmet Polat
- Tür: Siyasi Karikatür
- Dönem: 13 Temmuz 1960

Betimleme: Görselin merkezinde, gösterişli ve yüksek arkalıklı bir koltuk yer almaktadır. Koltuğun hemen üzerinde, bir darağacına asılı duran düğümlenmiş bir urgan görülmektedir. Sağ tarafta ise kollarını göğsünde kavuşturmuş; sakallı, yırtık kıyafetli ve çıplak ayaklı, heybetli bir figür beklemektedir. Bu figürün başı sargılıdır

ve bakışları doğrudan koltuğa yönelmiştir. Alt kısımda "Sahibini bekleyen koltuk..." ifadesi yer almaktadır. Karikatürde siyah ve gri tonların baskın olduğu, sert hatlı bir tarama tekniği kullanılmıştır.

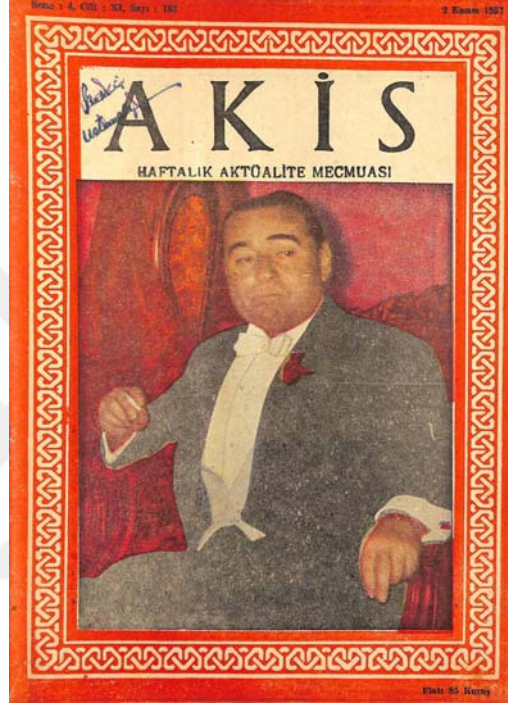
Çözümleme: Kompozisyon, zıtlıklar ve dikey bir hiyerarşi üzerine inşa edilmiştir. İktidarı temsil eden "koltuk" ile infazı temsil eden "darağacı" aynı dikey hatta birleştirilmiştir. Sağdaki figür; heybetli duruşu, kollarını göğsünde kavuşturması ve sargılı başıyla doğrudan bir cellat alegorisidir. Figürün yırtık pırtık giysileri ve çıplak ayakları, bu infazcı karakterine "halkın içinden gelen bir hesap sorucu" kimliği yüklediği düşünülmektedir. Bu devasa figürün koltuğa sabitlenmiş bakışları, bir tür kararlılığı ve infazın gerçekleşmesi için duyulan sabırlı bekleyişi yansıtır.

Yorumlama: Bu karikatür, 27 Mayıs sonrası başlayan yargılama sürecini belgelerken, Türk siyasal hayatındaki trajik bir kırılmayı yansıtmaktadır. "Sahibini bekleyen koltuk" ifadesi, halkın oylarıyla gelmiş bir iktidarın sonunun doğrudan bir cellat ve urgan ikilisiyle ilişkilendirilmesini anlatır. Karakterin "cellat" olarak kurgulanması, siyasi hesaplaşmanın artık geri dönülemez bir noktaya geldiğini gösterir. Görsel, sivil yönetimin ve seçimle gelmenin, kriz anlarında nasıl sert bir yöntemle tasfiye edildiğine dair sarsıcı bir uyarıdır.

Yargılama: Mehmet Polat bu eserinde, siyasi eleştiriye sarsıcı bir imgeleme sunmayı başarmıştır. İdam imgesini merkeze alması, dönemin siyasi kutuplaşmasının ve sivil siyasetin varabileceği karamsar noktayı göstermesi bakımından önemli bir tarihsel veridir. Feldman'ın yöntemsel basamakları doğrultusunda bu yapıt, Anlatımcı ve Duygusal Etki sanat kuramları çerçevesinde Türk siyasal karikatür tarihinin "en sarsıcı ve trajik" final belgelerinden biri olarak kabul edilmelidir. Görselin başarısı; siyasal kutuplaşmanın varabileceği en uç noktayı (idam imgesi), nesnelerin sembolik gücü (iktidar koltuğu, cellat ipi ve sessiz tanık olarak halk) üzerinden hiçbir ek metinsel açıklamaya ihtiyaç duymadan, çıplak bir ontolojik tehdit (duygusal etki) olarak sunabilmesinden ileri gelmektedir. Grafiksel netlik, sivil siyasetin son bulduğu ve yerini mutlak bir tasfiyeye bıraktığı o karanlık eşiği dondurarak, izleyiciyi demokratik işleyişin karşı karşıya kaldığı tarihsel çıkmazla yüzleştirmektedir. Teknik açıdan bu minimal ama semantik açıdan ağır kompozisyon, eserin sadece bir dönemin öfkesini yansıtmasını aşarak; Türk demokrasi tarihindeki "siyasi bedel" kavramının sarsıcı ağırlığını tescilleyen akademik değerde bir "toplumsal hafıza" (işlevsellik)

vesikası niteliği kazanmasını sağlamıştır. Bu bağlamda eser, siyasetin hukuk ve yaşam hakkı karşısındaki kırılganlığını donduran, metodolojik derinliği yüksek bir siyasal yas belgesidir.

3.3. Broşür ve Dergi Kapakları



Dergi Kapağı 1. 1957 Erken Genel Seçimleri Sonrası Adnan Menderes Portresi

Künye

- Eser Adı: 1957 Erken Genel Seçimleri Sonrası Adnan Menderes Portresi
- Görsel Sanatçı: Belirsiz
- Tür: Siyasi Karikatür / Portre
- Dönem: 2 Kasım 1957

Betimleme: Kapakta, dönemin Başbakanı Adnan Menderes beyaz papyonlu resmi bir akşam kıyafeti (frak) içinde, bir koltukta otururken tasvir edilmiştir.

Menderes'in sağ eli havada ve elinde sigara bulunmaktadır. Yüz ifadesinde yorgunluk ile karışık bir ciddiyet hakimdir. Arka plan koyu kırmızı ve kahverengi tonlarındadır. Derginin ismi olan "AKİS", büyük ve siyah harflerle üst kısımda yer alır. Kapak çerçevesi, geleneksel Türk motiflerini anımsatan turuncu-kırmızı geometrik bir bordürle çevrelenmiştir.

Çözümleme: Kompozisyon, lideri seçkin bir devlet adamı imajıyla ön plana çıkarır. Frak ve beyaz papyon kullanımı, iktidarın meşruiyetini ve devlet protokolündeki ağırlığını vurgulayan sınıfsal göstergelerdir. Işık, doğrudan Menderes'in yüzüne ve beyaz gömleğine odaklanarak figürü karanlık arka plandan ayırır. Çerçeveedeki geleneksel motifler, modern bir lider portresi ile kültürel aidiyet arasında bir köprü kurmaktadır. Sağ elin dinamik duruşu, durağan bir portreden ziyade "eylem halindeki bir siyasetçi" izlenimi yaratır.

Yorumlama: Bu sayı, 27 Ekim 1957 seçimlerinden hemen sonra yayınlanmıştır. DP'nin oy kaybederek de olsa iktidarını koruduğu bu kritik eşikte, Akis dergisi (ki dönemin en sert muhalif yayınlarından biridir) Menderes'i oldukça ağırbaşlı ve elit bir formda kapağına taşımıştır. Burada kullanılan resmi kıyafet, Menderes'in sivil siyaset üzerindeki otoritesini temsil ederken, yüzündeki ifade seçim sürecinin yıpratıcılığına dair bir alt metin sunuyor olabilir. "Akis" isminin hemen altındaki duruşu, liderin kamuoyundaki yankısını ve toplumsal yansımasını simgeler niteliktedir.

Yargılama: Görsel, 1950'lerin sonuna doğru tırmanan siyasi gerilimin ortasında, bir siyasi liderin "devlet adamı" kimliğinin basın aracılığıyla nasıl inşa edildiğini gösterir. Feldman'ın yöntemsel basamakları doğrultusunda bu yapıt, Biçimci ve İşlevsellik sanat kuramları çerçevesinde 1950'li yılların Türk basın tarihinde "siyasal imge inşası ve tipolojik otorite" noktasındaki en başarılı kapak tasarımlarından biri olarak kabul edilmelidir. Görselin başarısı; Akis gibi keskin bir muhalif yayının, siyasi lideri (Menderes) bu denli resmi, vakur ve protokoller bir üslupla kapağına taşıyarak, ideolojik eleştiriyi "gazetecilik ciddiyeti" ve "devlet adamı kültü" (işlevsellik) içerisinde eritebilmesinden ileri gelmektedir. Grafik tasarımı ve renk tercihleriyle 1950'ler Türkiye'sinin görsel yayıncılık estetiğini yansıtan bu çalışma, bir siyasi figürün kitleler nezdindeki "devlet adamı" algısının basın eliyle nasıl konsolide edilebileceğini metodolojik bir netlikle kanıtlamaktadır. Teknik açıdan

sergilediği kompozisyon disiplini, eserin sadece bir haber içeriği olmasını aşarak; görsel kültürün siyasal figürleri nasıl ikonlaştırdığına veya "resmiyet" zırhına büründüğüne dair (duygusal etki) akademik değerde bir tarihsel kanıt sunmaktadır. Bu bağlamda eser, muhalefet dili ile kurumsal saygınlık arasındaki dengenin görsel bir manifestosu olarak değerlendirilmelidir.



Dergi Kapağı 2. Turkey's Premier Menderes (TIME Dergi Kapağı)

Eser Künyesi

- Eser Adı: Turkey's Premier Menderes (TIME Dergi Kapağı)
- Görsel Sanatçı: Bernard Safran
- Tür: İllüstrasyon / Portre
- Dönem: 3 Şubat 1958

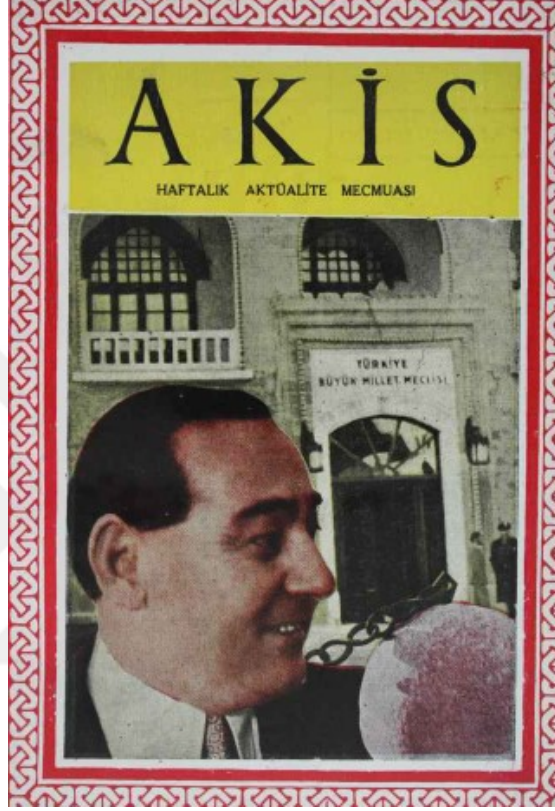
Betimleme: Görsel, TIME dergisinin 3 Şubat 1958 tarihli kapağıdır. Merkezde dönemin Başbakanı Adnan Menderes'in portresi yer almaktadır. Menderes; takım elbisesi, beyaz gömleği ve kravatıyla klasik bir siyasetçi portresi çizerken, hafif tebessüm eden bir ifadeyle betimlenmiştir. Portrenin hemen sol üstünde Türk bayrağını temsil eden ay ve yıldız sembolleri bulunur. Arka planda ise Menderes'in başının üzerinden çaprazlama geçen iki kesici alet yer almaktadır: Bir tarafta modern bir tüfek süngüsü, diğer tarafta ise geleneksel, işlemeli bir Osmanlı kılıcı.

Çözümleme: Kompozisyonun en dikkat çekici tarafı, Menderes'in başının hemen arkasında çapraz duran iki zıt unsurdur. Soldaki modern süngü orduyu; sağdaki işlemeli kılıç ise geleneksel yapıyı temsil eder. Sanatçı, bu iki nesneyi çapraz bir formda yerleştirerek Menderes'in portresini tam bu kesişim noktasının merkezine odaklamıştır. Bu kurgu, izleyicinin dikkatini doğrudan figürün üzerine çekerken, aynı zamanda liderin bu iki farklı gücün baskısı altında olduğu hissini yaratmaktadır.

Yorumlama: TIME bu kapakla, Menderes'in 1958'deki durumunu "iki güç arasında kalmış bir lider" olarak sunmaktadır. Bir yanda ordu (süngü), diğer yanda ise geleneksel değerler (kılıç) bulunmaktadır. İllüstrasyondaki bu çapraz yerleşim, Menderes'in iktidarını bu iki keskin gücün tam ortasında, her an bozulabilecek hassas bir dengede tuttuğunu simgelediği söylenebilir. Batı medyası bu görselle, Menderes'in siyasi geleceğinin bu iki gücün yarattığı daralma/kıskaç içerisinde şekillendiğini hissettirmektedir.

Yargılama: Bernard Safran tarafından çizilen bu kapak, siyasal analizi görsel bir simgecilikle birleştiren önemli bir örnektir. Feldman'ın yöntemsel basamakları doğrultusunda bu yapıt, Anlatımcı ve İşlevsellik sanat kuramları çerçevesinde 1950'li yılların sonunda Türk siyasetinin "küresel algılanışı ve yapısal riskleri" noktasındaki en nitelikli görsel analizlerden biri olarak kabul edilmelidir. Görselin başarısı; sivil bir lideri (Menderes), geleneksel ve militarist sembollerin (süngüler, minareler ve sert hatlar) oluşturduğu keskin bir odak noktasına yerleştirerek, iktidar üzerindeki çok yönlü baskıyı ve "risk odaklı" siyasal iklimi (işlevsellik) tek bir imgeyle özetleyebilmesinden ileri gelmektedir. Bernard Safran'ın simgeci anlatımı, sivil siyasetin sarsıntılı zeminini ve iki büyük güç odağı arasındaki zorlu konumlanışı, dışarıdan bir gözün analitik soğukkanlılığıyla (duygusal etki) kayıt altına almıştır. Teknik açıdan bu merkezci kompozisyon, eserin sadece bir portre çalışması olmasını

aşarak; Türkiye'nin iç dinamiklerinin uluslararası kamuoyunda nasıl bir "kader eşiği" olarak kodlandığını belgeleyen akademik değerde bir tarihsel kanıt sunmaktadır. Bu bağlamda eser, sivil otoritenin kuşatılmışlığını ve siyasal mukadderatın görsel bir tescili olarak değerlendirilmelidir.



Dergi Kapağı 3. Adnan Menderes ve Siyasi Sorumluluk / Borçlanma Sembolizmi

Eser Künyesi

- Eser Adı: Adnan Menderes ve Siyasi Sorumluluk / Borçlanma Sembolizmi
- Görsel Sanatçı: Belirsiz (Akis Dergisi Grafik Ekibi)
- Tür: Fotomontaj / Kapak Tasarımı
- Dönem: 25 Ocak 1958

Betimleme: Görsel, Akis dergisinin bir kapağıdır. Ön planda Adnan Menderes'in profilden çekilmiş gülün bir fotoğrafı yer almaktadır. Ancak fotoğrafa montajlanmış dikkat çekici bir unsur vardır: Menderes'in boynuna kalın bir zincirle

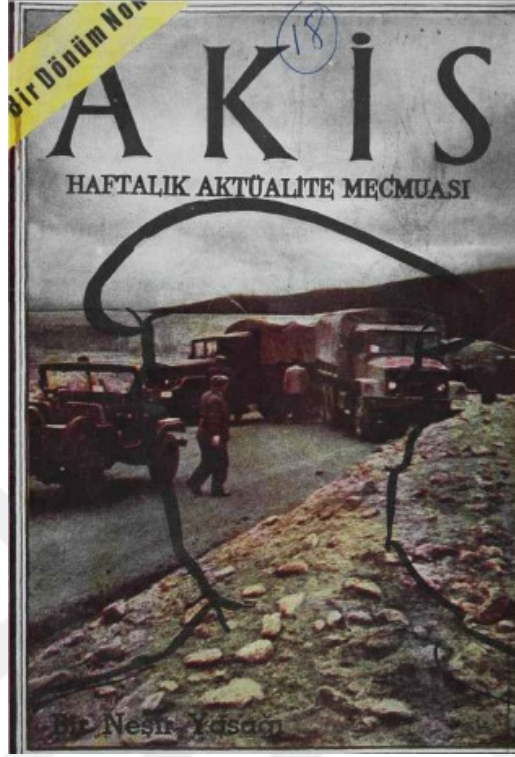
bağlanmış, üzerinde dünya haritası silüeti bulunan devasa bir gülle (ağırlık) asılmıştır. Arka planda ise Eski TBMM binasının (Birinci Meclis) girişi görülmektedir. Derginin sarı zeminli logosu üstte, kırmızı çerçeveli bir tasarım ise tüm kompozisyonu çevrelemektedir.

Çözümleme: Kompozisyonun odak noktası, Menderes'in boynuna vurulmuş olan zincir ve gülle düzeneğidir. Meclis binasının arka plana yerleştirilmesi, figürün siyasal kimliği ile bu kurum arasındaki ilişkiyi hatırlatır. Menderes'in gülen yüz ifadesi ile boynundaki ağır yük arasındaki tezatlık, görseldeki gerilimi artırmaktadır. Güllede yer alan dünya haritası, bu ağırlığın sadece yerel değil, dış borçlar veya uluslararası ilişkilerle bağlantılı bir yük olduğunu sezdirir. Işık meclis binası üzerinde daha parlak iken, Menderes ve gülle üzerinde daha gölgelidir.

Yorumlama: Bu kapak, Menderes'in iktidarı dönemindeki politikalarını ve bu politikaların yarattığı sonuçları "mahkûmiyet" ve "sorumluluk" kavramları üzerinden eleştirmektedir. Meclis önünde resmedilmesi, halkın temsil edildiği bir kurumun önünde hesap verme zorunluluğuna bir göndermedir. Boynundaki gülle; devralınan ekonomik yükü, dış borçlanmayı veya hukuki sorumlulukları simgeleyen bir "ayak bağı" olarak kurgulanmıştır. Sanatçı, bu görselle liderin iktidar neşesinin aslında ağır bir bedelle ve kısıtlanmış bir özgürlükle (zincir) sarmalandığını iddia etmektedir.

Yargılama: İşlevsellik ve Duygusal Etki sanat kuramları çerçevesinde Türk basın tarihinde "siyasal itibarsızlaştırma ve peşin hüküm inşası" noktasındaki en radikal ve etik dışı örneklerden biri olarak kabul edilmelidir. Görselin başarısı (!); sivil bir lideri (Menderes), henüz hukuksal süreç nihayete ermeden boynuna vurulan "zincir ve gülle" metaforuyla bir "mahkûm" formunda betimleyerek, kamuoyu nezdinde geri dönülemez bir suçluluk algısı (işlevsellik) yaratabilmesinden ileri gelmektedir. Akis dergisinin bu sert tutumu, siyasal eleştirinin sınırlarını aşarak bir "aşağılama ve sorumlu tutma" tekniğine dönüşmüş, medya gücünün bir yargı organı gibi nasıl "hüküm kurabileceğini" sarsıcı bir netlikle (duygusal etki) kanıtlamıştır. Teknik açıdan bu karalayıcı ikonografi, eserin sadece bir haber kapağı olmasını aşarak; Türkiye'deki siyasal kutuplaşmanın vardığı boyutları ve medyanın bu süreçteki "taraf ve tasfiye edici" rolünü belgeleyen akademik değerde bir tarihsel veri niteliği kazanmasını sağlamıştır. Bu bağlamda eser, basın özgürlüğü ile kişilik hakları

arasındaki makasın kapandığı, siyasal bir figürün görsel olarak "rehin alınmasını" donduran metodolojik bir ibret vesikasıdır.



Dergi Kapağı 4. "Bir Dönüm Noktası" / Asker Silüeti

Eser Künyesi

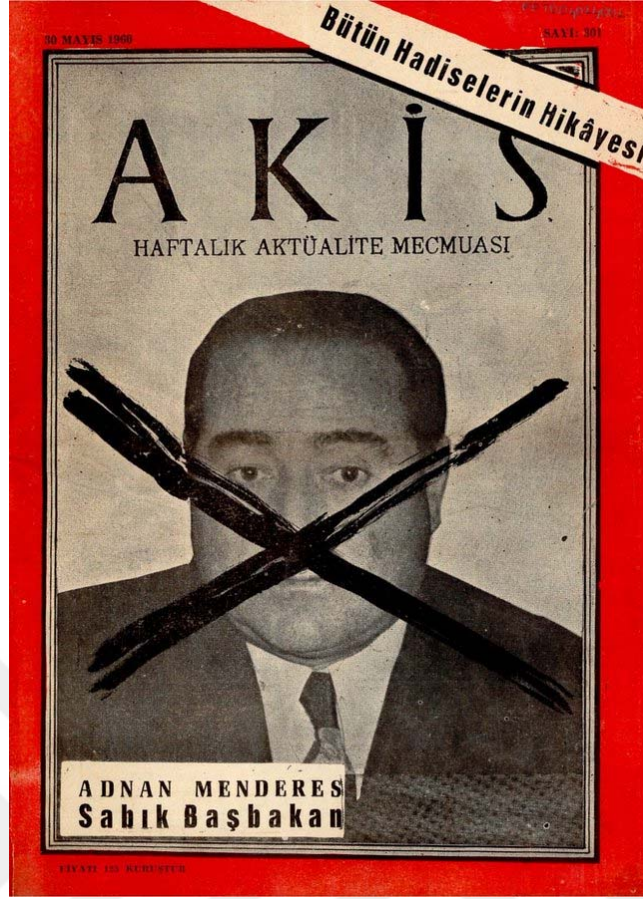
- Eser Adı: "Bir Dönüm Noktası" / Asker Silüeti
- Görsel Sanatçı: Belirsiz (Akis Dergisi Grafik Ekibi)
- Tür: Fotomontaj / Kapak Tasarımı
- Dönem: 23 Mayıs 1960

Betimleme: Görsel, Akis dergisinin 23 Mayıs 1960 tarihli kapağıdır. Kapakta, elle çizilmiş gibi duran, içi boş ve subay kasketli bir asker silüeti yer almaktadır. Arka planda ise puslu bir havada ilerleyen askeri araçlar ve kamyonlar görülmektedir. Dergi logosunun üzerinde "Bir Dönüm Noktası" yazılı sarı bir bant bulunurken, alt kısımda çok küçük puntolarla "Bir Neşir Yasağı" ibaresi yer almaktadır. Kompozisyonun tamamı belirsizlik ve gri tonların hakimiyetindedir.

Çözümleme: Görselin ana odağı, ön plandaki devasa ama içi boş bırakılmış asker silüetidir. Bu silüet, arka plandaki gerçek askeri konvoyun simgesel bir yansımasıdır. Figürün kaba hatlarla çizilmiş olması, ordunun siyasete müdahale ihtimalinin artık "belirginleştiğini" ancak henüz somutlaşmadığını hissettirir. "Bir Neşir Yasağı" notu, silüetin içindeki bu boşluğun aslında sansürlenmiş bir gerçeği temsil ettiğini gösterir. Askeri araçların netliği ile silüetin taslak hali arasındaki zıtlık, yaklaşan bir hareketliliğin habercisidir.

Yorumlama: Bu kapak, 27 Mayıs darbesinden sadece dört gün önce yayınlanmış olması sebebiyle tarihi bir kehanet niteliği taşır. "Neşir yasağı" nedeniyle Başbakan'ın veya siyasi gelişmelerin fotoğrafını basamayan dergi, bu yasağı "asker" imgesiyle delmiştir. İçi boş asker silüeti, sivil siyasetin susturulduğu noktada sahneye çıkan yeni gücü temsil eder. Sanatçı, bu görselle hem sansürü protesto etmekte hem de "Bir Dönüm Noktası" başlığıyla, ordunun artık siyasetin tam merkezinde bir "gölge" olarak belirdiğini ilan etmektedir.

Yargılama: Feldman'ın yöntemsel basamakları doğrultusunda bu yapıt, İşlevsellik ve Biçimci sanat kuramları çerçevesinde Türk basın tarihinde "sansürün estetik bir direnişe dönüşümü" noktasındaki en radikal ve başarılı stratejik örnek olarak kabul edilmelidir. Görselin başarısı; metinsel ifadenin yasaklandığı bir siyasal iklimde, salt bir "asker silüeti" üzerinden hem sansürü protesto edebilmesinden hem de yaklaşan askeri müdahaleyi (27 Mayıs) okuyucu kitlesine sezgisel bir netlikle (işlevsellik) duyurabilmesinden ileri gelmektedir. Akis dergisinin bu tasarımı, görsel iletişimin "söylenemeyeni gösterme" gücünü kullanarak, siyasal kriz anlarında görsel sanatın nasıl bir "erken uyarı sistemi" olarak işlev görebileceğini akademik bir kesinlikle kanıtlamaktadır. Teknik açıdan bu minimalist ama semantik açıdan yüklü kompozisyon, eserin sadece bir kapak olmasını aşarak; baskı rejimleri altında görsel sanatın nasıl bir "estetik uyumlanma" ve "stratejik sığınak" (duygusal etki) üretebileceğini belgeleyen tarihsel bir kanıt sunmaktadır. Bu bağlamda eser, Türk görsel kültüründe sansürün yaratıcılığı yok etmek yerine onu daha sofistike ve simgeci bir boyuta taşıdığının en rafine manifestosudur.



Dergi Kapağı 5. "Bütün Hadiselerin Hikâyesi" / "X" İşaretli Menderes Portresi

Eser Künyesi

- Eser Adı: "Bütün Hadiselerin Hikâyesi" / "X" İşaretli Menderes Portresi
- Görsel Sanatçı: Belirsiz (Akis Dergisi Grafik Ekibi)
- Tür: Fotomontaj / Kapak Tasarımı
- Dönem: 30 Mayıs 1960

Betimleme: Görsel, AKİS dergisinin 30 Mayıs 1960 tarihli kapağıdır. Merkezde Adnan Menderes'in portre fotoğrafı yer almaktadır. Ancak fotoğrafın üzerine, yüzü boydan boya kapatacak şekilde siyah mürekkeple atılmış kalın bir "X" işareti bulunmaktadır. Alt kısımda ise "ADNAN MENDERES- Sabık Başbakan" ibaresi yazılıdır. Derginin üst kısmında, kırmızı zemin üzerine beyaz bir bantta "Bütün Hadiselerin Hikâyesi" sloganı dikkat çeker. Dergi logosu ve tüm kompozisyon, sert ve otoriter bir atmosfer yaratan kırmızı çerçeveye çevrilmiştir.

Çözümleme: Görselin ana unsuru, Menderes'in kimliğini ve varlığını tamamen reddeden o siyah "X" işaretidir. Bu işaret, sadece bir üzerini çizme eylemi değil; aynı zamanda portreyi bir "hedef tahtasına" veya "iptal edilmiş bir belgeye" dönüştürmektedir. Kırmızı ve siyah renklerin baskınlığı, sert ve otoriter bir atmosfer yaratır. "Sabık Başbakan" yazısındaki "Sabık" kelimesi, görseldeki bu iptal etme (tasfiye) eyleminin hukuksal ve siyasi etiketidir.

Yorumlama: Bu kapak, 27 Mayıs darbesi sonrası yaşanan "siyasal tasfiyenin" en sert görsel örneklerinden biridir. TIME kapağındaki o (süngü ve kılıçla kurulan) çapraz kurgu, burada yerini çok daha kaba ve radikal bir "yok sayma" işaretine bırakmıştır. AKİS dergisi, bu kapakla Menderes'in sadece iktidarının değil, siyasi kimliğinin de tamamen silindiğini ilan etmektedir. Yüzün doğrudan hedef alınarak çizilmesi, yeni dönemde eski lidere duyulan öfkenin ve "intikam" duygusunun kitlesel bir yansımasıdır.

Yargılama: Feldman'ın yöntemsel basamakları doğrultusunda bu yapıt, İşlevsellik ve Anlatımcı sanat kuramları çerçevesinde Türk basın tarihinde "siyasal tasfiyenin ve sembolik infazın" en sarsıcı görsel kanıtı olarak kabul edilmelidir. Görselin başarısı; 1950'li yılların sonunda uluslararası basında (Time) "iki güç arasında sıkışan" bir aktör olarak betimlenen lideri, yerel bir medya operasyonu (Akis) üzerine atılan devasa bir "çarpi" (x) imgesiyle "tarihten silinen" konumuna indirgeyebilmesinden ileri gelmektedir. Bu grafiksel yalınlık, bir siyasi figürün toplumsal bellekteki yerinin estetik bir dille nasıl "mühürlendiğini" ve meşruiyetinin nasıl bir "hüküm" (işlevsellik) eşliğinde geri dönülemez biçimde iptal edildiğini kanıtlamaktadır. Teknik açıdan sergilediği bu sert ve ödünsüz dışavurum, eserin sadece bir kapak tasarımı olmasını aşarak; Türkiye'de medyanın siyasi güç değişimlerinde ne kadar keskin bir "itibarsızlaştırma ve ontolojik yok etme" aracı (duygusal etki) haline gelebileceğini belgeleyen en üst düzey tarihsel vesikadır. Bu bağlamda eser, bir siyasi dönemin estetik bir "iptal" kararıyla kapatıldığını donduran, metodolojik derinliği sarsıcı bir final manifestosudur.



Broşür/El İlanı 1. Taksim Öğrenci Protestoları ve Hürriyet Talebi (Anonim El İlanı)

Eser Künyesi

- Eser Adı: Taksim Öğrenci Protestoları ve Hürriyet Talebi (Anonim El İlanı)
- Görsel Sanatçı: Belirsiz (Öğrenci Hareketleri / Anonim)
- Tür: Propaganda El İlanı
- Dönem: 28 Nisan 1960 ve Sonrası

Betimleme: Görsel kare formunda tasarlanmıştır. Sol üst köşede dikdörtgen bir çerçevenin içinde "HÜRRİYET İÇİN" yazısı bulunmaktadır. Görselin sağ yarısını, sert ve sık tarama çizgileriyle oluşturulmuş, kararlı bir ifadeye sahip Mustafa Kemal Atatürk'ün profil portresi kaplamaktadır. Sol tarafta, Atatürk'ün yüzüne doğru dalgalanan, hilal ve yıldız belirgin büyük bir Türk bayrağı yer alır ve görseldeki tek renkli unsur bu bayrağın kırmızısıdır. Alt kısımda, yumruklarını havaya kaldırmış, yüz ifadelerinde kararlılık okunan bir grup genç tasvir edilmiştir. En alt kısımda ise kalın harflerle "28 Nisan 1960 Taksim'e" yazısı okunmaktadır. Eserin üst kısmında materyalin bir panoya asıldığını işaret eden zımba teli izleri görülmektedir.

Çözümleme: Tasarım, siyah ve beyazın oluşturduğu güçlü zıtlık üzerine kurulmuş, yalnızca Türk bayrağının kırmızı renkle vurgulanmasıyla net bir görsel odak noktası oluşturulmuştur. Atatürk portresi, görselin sağ tarafını tamamen

kaplayan ve kompozisyonu dengeleyen büyük bir kütle olarak yerleştirilmiştir. Bu yerleşim, portrenin alan içindeki hiyerarşik üstünlüğünü belirginleştirir. Alt kısımdaki gençlik figürlerinin yöneliminin sağa, yani Atatürk'e ve dalgalanan bayrağa doğru olması, kompozisyonda eylem ve amaç birliği yaratmaktadır. Çizimlerde kullanılan sert tarama tekniği, sahnedeki gerilim ve hareket hissini desteklemektedir.

Yorumlama: Eser, iktidarın Tahkikat Komisyonu'nu kurmasına tepki olarak İstanbul Üniversitesi'nde başlayan ve Taksim'e yayılan protestoların ideolojik zeminini yansıtmaktadır. "Hürriyet İçin" sloganı, dönemin üniversite gençliğinin temel siyasi talebini özetler. Atatürk figürünün bu denli büyük ve adeta gözetleyici bir formda kullanılması, öğrenci hareketlerinin eylemsel meşruiyetini doğrudan kurucu ideolojiden devraldığını gösterir. Kırmızı bayrak vurgusu, eylemin sınıfsal bir kalkışma değil, doğrudan milli bir uyanış ve vatan savunması ekseninde kurgulandığını pekiştirir. Öğrencilerin havaya kalkan yumrukları, itirazın ve direnişin sembolü olarak dönemin muhalif enerjisini görselleştirir.

Yargı: Eser, Feldman'ın yöntemsel basamakları doğrultusunda bu yapıt, İşlevsellik ve Anlatımcı sanat kuramları çerçevesinde Türk siyasal tarihinde "öğrenci muhalefетinin görsel mobilizasyonu" noktasındaki en nitelikli propaganda araçlarından biri olarak kabul edilmelidir. Görselin başarısı; estetik kaygıları ikincil plana iterek, kitleleri harekete geçirme amacı taşıyan yüksek bir iletişimseл güç (işlevsellik) üretebilmesinden ileri gelmektedir. Öğrenci hareketlerinin ideolojik konumlanışını ve siyasi hedeflerini tek bir görsel düzlemde eksiksiz biçimde özetleyen sanatçı, 1960 askeri müdahalesine giden süreçteki sivil itirazları toplumsal hafızada kalıcı bir imgeye dönüştürmüştür. Teknik açıdan sergilediği bu "doğrudan mesaj" odaklı yapı, eserin salt bir sanat ürünü olmasını aşarak; gençlik muhalefетinin siyasal taleplerini ve toplumsal gerilimi donduran, akademik değerde sarsıcı bir tarihsel belge (duygusal etki) niteliği kazanmasını sağlamıştır. Bu bağlamda eser, sivil itaatsizliğin görsel retoriğini ve sokaktaki siyasal enerjinin estetik bir disiplinle nasıl "eylem metnine" dönüştürülebileceğini kanıtlayan metodolojik bir manifestodur.

4. BÖLÜM

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Bu çalışma, 1946-1960 yılları arasındaki Türk siyasal hayatında yaşanan yapısal kırılmaları, görsel sanatların toplumsal hafıza ve siyasi meşruiyet inşasındaki stratejik rolü üzerinden analiz etmiştir. Araştırmanın temel sorunsalı; 27 Mayıs 1960 askeri müdahalesinin yalnızca bürokratik, hukuki veya idari bir yönetim değişikliği değil, aksine afiş, karikatür ve grafik tasarım gibi görsel materyaller aracılığıyla zihinsel düzeyde inşa edilen bir "estetik zorunluluk" süreci olduğunu ortaya koymaktır. Siyasal literatürde genellikle ikincil bir unsur olarak görülen "görsel", bu çalışmada toplumsal rızanın üretiminde merkezi bir konuma yerleştirilmiştir.

Geleneksel tarih yazımı, 1960 müdahalesini daha çok makro-siyasi dengeler ve ordu-siyaset ilişkisi üzerinden okuma eğilimindedir. Ancak bu çalışma, görsel üretimin siyasal olayların edilgen bir yansıması olduğu yönündeki indirgemeci yaklaşımı reddederek; görseli, kitlelerin algı dünyasını yeniden organize eden aktif bir aktör olarak tanımlamaktadır. Nitekim W.J.T. Mitchell'ın belirttiği üzere;

"İmgeler sadece bir şeyleri temsil eden araçlar değildir; onlar ne istediklerini söyleyen, izleyiciyi yönlendiren ve toplumsal alanı aktif bir şekilde inşa eden canlı özneler gibi hareket ederler" (Mitchell, 2020, s. 28).

Araştırma sürecinde elde edilen bulgular, belirlenen bu problematiğin ne derece hayati olduğunu doğrular niteliktedir. Özellikle 1950 seçimlerindeki "Umut Estetiği" 'nin, 1950'li yılların sonundaki "Boğulma ve Uyuşmazlık Estetiği" "ne evrilmesi, siyasal krizlerin sandıktan önce görsellerde başladığını kanıtlamıştır. Bu noktada çalışma, kuramsal olarak konumlandığı "görsel görsel müdahale aracı" kavramını, incelenen birincil kaynaklar üzerinden somutlaştırarak teorik iddia ile pratik veriyi aynı düzlemde buluşturmuştur.

Feldman'ın analitik yöntemiyle gerçekleştirilen incelemeler, görsellerin toplumsal yas sürecini yönetme ve yeni rejimin sembolik dünyasını inşa etmedeki operasyonel gücünü açığa çıkarmıştır. Örneğin, müdahale sonrası kullanılan grafik dildeki keskinlik ve "tasfiye" sembolizmi, araştırmanın başında sorunsallaştırılan "zihinsel inşa" sürecinin somut çıktıları olarak analiz edilmiştir. Bu durum, görsel

sanatın sadece bir propaganda aracı değil, aynı zamanda siyasal gerçekliği yeniden kuran yapısal bir unsur olduğunu göstermektedir.

Tüm bu 38 eserin metodolojik çözümlemesi, Türk siyasal karikatür ve grafik sanatının sadece birer "mizah" ya da "yayın" unsuru değil, bizzat tarihin akışına müdahale eden, ideolojileri donduran ve toplumsal rızayı inşa eden aktif birer ontolojik aygıt olduğunu kanıtlamaktadır. İncelenen yapıtlar; çok partili hayata geçişin sancılarında 1960 askeri müdahalesinin meşruiyet inşasına, sivil siyasetin "şişman siyasetçi" ve "gülle" metaforlarıyla itibarsızlaştırılmasından sansürün yarattığı "silüet" estetiğine kadar geniş bir izlekte, siyasal hafızanın görsel mühürleri olarak işlev görmüştür. Levent Cantek bu dönemin görselliğini şu şekilde analiz eder:

"1950'lerin sonuna doğru karikatür, sadece bir mizah türü olmaktan çıkmış; Demokrat Parti'nin yarattığı ekonomik buhranın ve otoriterleşmenin simgesi haline gelen 'yiyici siyasetçi' imgesi üzerinden bir muhalefet cephesine dönüşmüştür" (Cantek, 2025, s. 144)

Feldman'ın kuramsal çerçevesiyle tescillendiği üzere bu eserler; estetik kaygı ile iletişimsel gücü (propaganda) harmanlayarak, bazen bir "alın yazısı" gibi hukuki baskıyı, bazen de bir "çarpy" işaretiyle bir devrin kapanışını mühürleyen, akademik değerde sarsıcı birer görsel retorik abidesidir. Sonuç olarak bu külliyyat, Türkiye'nin modernleşme ve demokratikleşme serüvenindeki kırılmaları çizgilerin otoritesiyle kayıt altına alan, metodolojik derinliği yüksek bir siyasal hafıza panoramasından ibarettir.

Sonuç olarak bu bölüm, Türk siyasi tarihine "bakışın organizasyonu" üzerinden yeni bir perspektif sunmayı hedeflemiştir. Araştırmanın amacı doğrultusunda ulaşılan sonuçlar; görsel rejimlerin incelenmesinin, toplumsal değişimleri ve meşruiyet krizlerini anlamada en az yazılı belgeler kadar kurucu bir öneme sahip olduğunu ortaya koymuştur. Böylece çalışma, görsel sanat sosyolojisi ile siyaset bilimi arasında interdisipliner bir köprü kurarak literatürdeki metodolojik boşluğu doldurmayı başarmıştır.

4.1. Bulguların Sentezi

Araştırma kapsamında incelenen 38 adet birincil görsel materyal, 1946-1960 dönemindeki siyasal dönüşümün yalnızca olaylar düzeyinde kalmadığını; aksine kitlelerin algı dünyasını şekillendiren aktif birer "görsel müdahale aracı" (aktör) olarak görsel sanatlar üzerinden kurgulandığını ortaya koymaktadır. Elde edilen bulgular; dönemsel estetik kırılmalar, sembollerin semantik dönüşümü ve görsellerin operasyonel gücü ekseninde şu şekilde sentezlenmiştir:

Dönemsel Estetik Kırılmalar: Araştırma verileri, 1946-1960 arasını üç temel estetik evreye ayırmaktadır. 1946-1950 arasındaki "Umut Evresi", Selçuk Mılar'ın "Yeter! Söz Milletindir!" afişindeki açık sağ el figürüyle, soyut demokrasi kavramını bedensel bir durdurma eylemine indirgeyerek bir "umut estetiği" inşa etmiştir. Buna karşın 1950-1960 arasındaki "Boğulma ve Uyuşmazlık Evresi", iktidarın otoriterleşme iddialarıyla birlikte yerini karamsar bir atmosfere bırakmıştır. Nihar Tüblek'in "Madde 159" karikatüründe kanun maddesinin çivili bir postal tabanına dönüşerek kitleleri ezmesi veya Ratip Tahir Burak'ın "Boğulan Demokrasi" eserinde hürriyetin kanun kağıtları arasında can çekişmesi, bu yapısal kırılmanın görsel kanıtlarıdır. 1960 sonrası "Meşrulaştırma Evresi" ise, Ali Ulvi Ersoy'un süngülü tüfeği demokrasi dalına bir "destek ünitesi" olarak bağlaması örneğinde olduğu gibi, müdahaleyi toplumsal belleğe bir "estetik zorunluluk" olarak zerk etmiştir.

Sembollerin Dönüşümü ve Anlam Kaymaları: Tekrarlayan imgelerin iktidar ve muhalefet arasındaki yer değiştirmesi, sembolik sermayenin el değiştirdiğini kanıtlamaktadır. 1950'de DP'nin halk iradesini temsil eden "el" sembolü, 30 Mayıs 1960 tarihli Ali Ulvi karikatüründe "Basın, Ordu ve Üniversite" ellerine bölünerek iktidarın kendisine karşı bir tasfiye aracına dönüştürülmüştür. Benzer bir dönüşüm "Güneş" imgesinde de gözlemlenmiştir; Yalçın Çetin'in "Güneş Çarptı!" karikatüründe Atatürk portreli güneş, artık sadece aydınlatma işlevinden çıkıp, ilkelerden sapan iktidarı yakan/tasfiye eden mutlak bir güce evrilmiştir. Bu semantik kayma, Akis kapağında Menderes portresi üzerine atılan kalın siyah "X" işaretiyle liderin siyasal kimliğinin kategorik olarak iptal edilmesiyle zirveye ulaşmıştır.

Operasyonel Güç ve Stratejik Müdahale: Görsellerin toplumsal algıyı yönetmedeki operasyonel gücü; müdahaleyi kaçınılmaz kılma ve toplumsal yası

yönetme stratejileriyle işlemiştir. 1960 öncesi Akis kapaklarındaki "içi boş asker silüeti" veya "yolun sonu" imaları, darbeyi henüz gerçekleşmeden zihinsel düzeyde "tek çıkış yolu" olarak kurgulamıştır. Mehmet Polat'ın "Sahibini bekleyen koltuk" karikatüründeki heybetli cellat figürü ise, Yassıada yargılamaları öncesinde kolektif öfkeyi estetik bir düzleme taşıyarak toplumsal yasin yönetimini üstlenmiştir. Turhan Selçuk'un kalkınma vaatlerini bir kadavra olarak sunduğu "İktisadi Durumun Anatomisi" ise hükümetin kurtarıcı rolünü görsel bir illüzyon olarak deşifre etmiştir.

Sonuç olarak incelenen materyaller; görsel sanatın bu süreçte siyasal olayların edilgen bir yansıması olmadığını, aksine müdahaleyi zihinsel düzeyde icra eden ve yeni rejimin meşruiyetini toplumsal hafızaya eklemleyen stratejik bir "operasyonel aygıt" olduğunu doğrulamaktadır.

4.2. Sonuç ve Tartışma

Bu çalışma, 1946-1960 yılları arasındaki Türk siyasal hayatında yaşanan yapısal kırılmaları, görsel sanatların toplumsal hafıza ve siyasi meşruiyet inşasındaki stratejik rolü üzerinden analiz etmiştir. Araştırmanın temel sorunsalı; 27 Mayıs 1960 askeri müdahalesinin yalnızca bürokratik veya hukuki bir yönetim değişikliği değil, aksine afiş, karikatür ve grafik tasarım gibi görsel materyaller aracılığıyla zihinsel düzeyde inşa edilen bir "estetik zorunluluk" süreci olduğunu ortaya koymaktır. Geleneksel tarih yazımının aksine bu çalışma, görsel üretimin siyasal olayların edilgen bir yansıması olduğu yönündeki indirgemeci yaklaşımı reddederek; görseli, kitlelerin algı dünyasını yeniden organize eden aktif bir 'görsel müdahale aracı' (aktör) olarak tanımlamıştır.

Araştırma kapsamında incelenen 38 adet birincil görsel materyal, siyasal kriz anlarında meşruiyetin sadece söylemlerle değil, görsel rejimler üzerinden nasıl devşirildiğini kanıtlamaktadır. Bulgular sentezlendiğinde, görsel materyallerin Türk siyasal hayatında üç temel diyalektik evrede işlediği saptanmıştır. 1946-1950 arasındaki "Umut Evresi", Selçuk Mılar'ın ikonik afişindeki açık sağ el figürüyle demokrasiyi bedensel bir manifestoya dönüştürürken; 1950-1960 arasındaki "Boğulma ve Uyuşmazlık Evresi", yerini karamsar bir atmosfere bırakmıştır. Nehar Tüblek'in çivili postalları ve Ratip Tahir Burak'ın "Boğulan Demokrasi" eserinde

hürriyetin kanun metinleri arasında can çekişmesi, bu yapısal kırılmanın estetik düzlemdeki somut yansımalarıdır.

Müdahale sonrası süreçte görsel sanat, yaşanan kırılmayı toplumsal bellekte bir "hürriyet tecellisi" olarak mühürleyen operasyonel bir aygıt görevi görmüştür. Ali Ulvi Ersoy'un, DP'nin kurucu sembolü olan "el" imgesini parçalayarak Basın, Ordu ve Üniversite figürlerine paylaştırması, sembolik sermayenin nasıl radikal bir şekilde el değiştirdiğini göstermektedir. Benzer şekilde, Yalçın Çetin'in "Güneş Çarptı!" karikatüründe Atatürk'ün bir cezalandırma gücü olarak konumlandırılması, müdahalenin ideolojik köklerini estetik bir haklılık zeminine oturtturarak toplumu yeni rejimin sembolik dünyasına entegre etmiştir.

Bu bulguların nesnel bir zeminde doğrulanması süreci, tezin metodolojik omurgasını oluşturan Edmund Burke Feldman'ın dört aşamalı sanat eleştirisi yöntemi ile gerçekleştirilmiştir. Betimleme safhasında, Akis kapağındaki siyah "X" işareti ve devasa postal tabanları gibi nesnel öğeler envanterlere ayrıştırılmış; çözümleme aşamasında ise kompozisyonel hiyerarşinin izleyici üzerindeki optik baskısı deşifre edilmiştir. TIME kapağındaki "kısaç" kompozisyonu veya ordunun görünürlüğü temsil eden "boş asker silüeti", bu aşamada saptanan kritik metodolojik verilerdir.

Yorumlama ve yargılama evreleri, görsellerin sadece birer illüstrasyon olmadığını, aksine dönemin ideolojik iklimini şekillendiren "ikna edici mimari yapılar" olduğunu ortaya koymuştur. Siyah "X" işaretinin bir "tasfiye" eylemi olarak yorumlanması ve Ali Ulvi Ersoy'un tüfek süngüsünü demokrasi dalına bir "destek ünitesi" olarak bağlaması, görsellerin siyasal meşruiyeti inşa etmedeki operasyonel başarısını kanıtlamıştır. Bu analizler, 27 Mayıs müdahalesinin toplumsal zihinde nasıl "kaçınılmaz" hale getirildiğini metodolojik olarak doğrulamaktadır.

Bu araştırma, 27 Mayıs müdahalesini genellikle askeri veya sosyolojik açılardan ele alan mevcut literatürdeki "görsel kırılma" boşluğunu doldurarak özgün bir katkı sunmaktadır. Siyaset bilimi ile görsel sanat sosyolojisini interdisipliner bir düzlemde buluşturması, çalışmanın en güçlü yanıdır. Dönemin propaganda materyalleri, yalnızca birer arşiv nesnesi olmaktan çıkarılmış; Feldman yöntemiyle çözümlenerek meşruiyetin inşasında aktif rol oynayan "stratejik belgeler" statüsüne yükseltilmiştir.

Gelecekteki araştırmalar için, 1960 müdahalesinin görsel dili ile 1971 ve 1980 müdahalelerinin görsel rejimleri arasında karşılaştırmalı analizler yapılması önerilmektedir. Ayrıca; sinema ve afiş gibi farklı mecraların sembolik dünyalarının ne derece paralel bir meşruiyet inşası yürüttüğü, disiplinler arası çalışmalarla derinleştirilebilir. Görsel sanatın bir "görsel müdahale aracı" olarak üstlendiği rolün daha geniş bir zaman projeksiyonunda incelenmesi; Türkiye'deki siyasal dönüşümlerin estetik kodlarının ve bakışın organizasyonunun daha bütüncül anlaşılmasını sağlayacaktır.



KAYNAKÇA

- Akar, R. (1982). *Varlık Vergisi Kanunu- Tek Parti Döneminde Azınlık Karşıtı Politika Örneği*. İstanbul: Belge Yayınları.
- Ali, M. (2021). Sanat Eğitiminde Feldman'In Sanat Eleştirisi Yöntemine Dayalı Önerilen Bir Programın Etkisi. *Sanat Dergisi, Atatürk Üniversitesi.*, 277-295.
- Alkan, E., Barlas, E., Uzunhasanoğlu, T., Baltacı, I., Tan, T., & Tavman, E. (1960). *Milli İnkılap Nasıl Oldu? Olayların İç Yüzü*. Ankara: -.
- Altay, S. (2023, Ekim). CUMHURİYET TÜRKİYE’SİNDE RESİM SANATI: İLK ON YILA DAİR BİR DEĞERLENDİRME (1923-1933). *Atatürk Yolu Dergisi*(73), s. 41-66.
- Antmen, A. (2008). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: SEL YAYINCILIK.
- Arcayürek, C. (1984). *Cüneyt Arcayürek Açıklıyor*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Armaoğlu, F. (2021). *19. Yüzyıl Siyasi Tarihi (1789-1815)*. İstanbul: Kronikkitap.
- Armaoğlu, F. (2024). *20. Yüzyıl Siyasi Tarihi (1914-1995)*. Ankara: Kronikkitap.
- Avşar, D. (2024). Hans-Georg Gadamer’de Sanatın Anlamı. *Moment Dergi, 11*(2), 344-361. doi:<https://doi.org/10.17572/mj2024.2.344-361>
- Aydın, R. (2018). Ulus, Uluslaşma ve Devlet: Bir Modern Kavram Olarak Ulus Devlet. *Marmara Üniversitesi Siyasal Bilimler Dergisi*, 229-255.
- Baharçiçek, A. (2014). Rusya’nın Başarısız Demokratikleşme Tarihi. *Birey ve Toplum, 4*(8), 8-11.
- Başar, A. H. (1960). *Yaşadığımız Devrin İç Yüzü*. Ankara.
- Başbuğ, F., & BAŞBUĞ, Z. (2023, Ekim). Cumhuriyetin ilk yıllarında Türk sanat politikası. *Cumhuriyetin 100. Yılı Özel Sayısı, 26*(49-1), s. 63-77.
- Baydar, E. (1978). *İkinci Dünya Savaşı İçinde Türk Bütçeleri*. Ankara: Maliye Bakanlığı Tetkik Kurulu.

- Baytal, Y., & TÜRKMAN, S. (2020). *Atatürk Sonrası Türkiye (1938-)*. Ankara: Nobel.
- Bildirici, F. (1998). *Gizli Kulaklar lkesi*. Ankara: İletişim.
- Bozkurt, N. (2014). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Ankara: Sentez Yayıncılık.
- Britannica, I. E. ((2015)). French Revolution. Şubat 6, 2025 tarihinde <http://www.britannica.com/event/French-Revolution> adresinden alındı
- Burçak, R. S. (1979). *Türkiye'de Demokrasiye Geçiş 1945-1950*. Ankara: Olgaç Matbaası.
- Burçak, R. S. (1979). *Türkiye'de Demokrasiye Geçiş 1945-1950*. Ankara: Olgaç Matbaası.
- Cantek, L. (2025). *Türkiye'de çizgi roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cresswell, J. W. (2023). *Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Siyasal Kitabevi-nal Sevindik.
- Çelikbağ, T. (2023). RESSAM İBRAHİM ÇALLI'NIN SANAT HAYATI VE İZLENİMCİLİK. III. ULUSLARARASI MESLEKİ VE TEKNİK BİLİMLER KONGRESİ, s. 1812-1822.
- Çiçek, T. (2021). SANAT VE SİYASET (GEÇMİşTEN GÜNÜMÜZE İNCELENMESİ VE TÜRKİYE'DE BU İKİ KAVRAMIN GELİşİMİ). *Asya Studies*, 5(17), 225-229. doi:<https://doi.org/10.31455/asya.941913>
- Değerli, A. S. (2021). Göstergibilimsel Çözümleme Yöntemi İle Sosyal Aė Konulu Afişlerin İncelenmesi. *Asya Studies*, 5(18), 179-188. doi:[doi:doi.org/10.31455/asya.933833](https://doi.org/10.31455/asya.933833)
- Demirtaş, M. (2019, 03 31). Sanat Sosyolojisi Bağlamında Sanatın Sınırsızlığı ve Toplumsal Konumu zerine. *OPUS International Journal of Society Researches*, s. 1838-1852.
- Edelstein, M. (2014). *The French Revolution and the Birth of Electoral Democracy*. Ashgate Publishing.

- Elevli, A. (1960). *Hürriyet İçin 27 Mayıs 1960 Devrimi*. Ankara: Yeni Desen Matbaası.
- Emecen, F. (2025). *Selim I.* TDV İslâm Ansiklopedisi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/selim-i> adresinden alındı
- Eren, G. (2019). Marksist Sanat Anlayışı. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*(42), 107-117.
- Erkanlı, O. (1972). *Anılar... Sorunlar... Sorumlular*. İstanbul: Baha Matbaası.
- Erkek, F. (2023). Bir Direniş Biçimi Olarak Sanat: Adorno'da Sanatın Toplum ve Politikayla İlişkisi. *Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 191-224.
- Farthing, S. (2014). *Sanatın Tüm Öyküsü*. Çin'de Basılmıştır: Hayalperest Yayınevi.
- Gaxotte, P. (1969). *Fransız İhtilali Tarihi*. (S. Tiryakioğlu, Çev.) İstanbul: Varlık Yayınları.
- Grzymkowski, E. (2020). *Sanat 101*. İstanbul: Say Yayınları.
- Gürbüz, G. C. (2021). Araştırmacı Sanat Eleştirisi ve Bir Sanat Eleştirisi Örneği. *Journal of Social Research and Behavioral Sciences*, 150-164.
- Kalemlı, H. (2022). Türk Devlet Geleneğinde Egemenlik Anlayışının Dönüşümü. *Düşünce Dünyasında Türkizi*, 9(46), 127-163.
- Kant, I. (1790). *Yargı Yetisinin Eleştirisi* (2019 b.). (B. Çotuksöken, Çev.) İstanbul: Say Yayıncılık.
- Kara, İ. (1985, İlkbahar- Yaz). Cumhuriyet Türkiye'sinde Dini Yayıncılığın Gelişmesi Üzerine Birkaç Not. *Toplum ve Bilim*(29-30), s. 154.
- Karavelioğlu, K. (2007). *Bir Devrim İki Darbe*. İstanbul: Gürer Yayınları.
- Karayaman, M. (2022). Beyaz İhtilal'den Ak Devrim'e: 27 Mayıs 1960 Askeri Darbesinin Hazırlanışı ve Sonuçları. *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Türkiye'de Darbeler*. içinde Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Kargın, H. H. (2024). KANT'TA ESTETİK DENEYİM. *Anasay*(28), 32-46. doi:10.33404/anasay.1429654

- Karpat, K. H. (2015). *Türk Siyasi Tarihi*. İstanbul: İmge Yayınları.
- Kasalı, B. K. (2015). Menderes Dönemi Hükümet Programlarında Sanatın Yeri: 1950-1960 Arası Kısa Dönem Analizi. *Sanat Tarihi Dergisi*, 24(2), 161-174. doi:doi.org/10.29135/std.273894
- Kili, S., & GÖZÜBÜYÜK, Ş. (1957). *Türk Anayasa Metinleri*. Ankara: Ajans-Türk Matbaası.
- Kırpık, C. (2022). *Osmanlı'dan Cumhuriyete Türkiye'de Darbeler*. (C. D. Cevdet Kırpık, Dü.) Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Koçak, C. (1996). *Türkiye'de Milli Şef Dönemi (1938-1945)* (Cilt 2). Ankara: İletişim Yayınları.
- Kreft, L. (2009). *Sanat ve Siyaset*. İstanbul: İletişim yayınları.
- Kuban, D. (1978). *100 SORUDA TÜRKİYE SANATI TARİHİ*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Markoff, J. (1990, Temmuz). Peasants Protest: The Claims of Lord, Church, and State in the Cahiers de Doléances of 1789. *French Historical Studies*, 3(32), s. 413-454.
- McNeill, W. H. (2008). *Dünya Tarihi*. Ankara: İmge Kitapevi.
- McPhee, P. (2017). France in The 1780's; n A Social History of France, 1789–1914. *London: Bloomsburry Academic*, s. 7-29.
- Özdemir, G. (2015). Batı'da ve Türklerde Egemenlik Kavramı. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*(23), 2-11.
- Özrili, Y. (2024). Sanat Tarihinde Kanonik Eser Kavramının Felsefî Boyutları: Sanatın Evrensel Değerleri ve Estetik İdealleri. *Sanat Ve Yorum*, 44, 50-57. doi:doi.org/10.47571/sanatyorum.1428420
- Öztürk, Y. (2017). *Devrimler-İşyanlar-Darbeler*. İstanbul: Dün Bugün Yarın Yayınları.
- Panofsky, E. (2012). *İkonoloji Araştırmaları*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

- RANCIERE, J. (2004). *Estetik ve Siyaset Duyumsanabilir Olanın Paylaşımı*. İstanbul: KETEBE YAYINEVİ.
- Safi, P. (2024). *Millî İstihbarat Teşkilâtı 1826–2023*. İstanbul: Kronik Kitap.
- Sarıkaya, M. Z. (2024). Rönesans Ve Reform Hareketlerinin Batı Aydınlanmasına Etkisi. *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 243-260.
- Sayın, A. (2008). *Sanat Eleştirisi Klavuzu*. ankara: ben.
- Schmidt, C. (1908). La Crise Industrielle De 1788 En France. *Revue Historique*, 97, s. 78–94.
- Sencer, M. (1971). *Türkiye’de Siyasal Partilerin Sosyal Temelleri*. İstanbul: Geçiş Yayınları.
- Simkin, J. (2005, Haziran). *Operation Mockingbird*. 2025 tarihinde <https://spartacus-educational.com>. adresinden alındı
- Şah, U. (2020). Eleştirel Söylem Analizi: Temel Yaklaşımlar. *Kültür Araştırmaları Dergisi*(7), 210-231. doi:doi.org/10.46250/kulturder.819362
- Şahin, M. E. (2025). Grafik Tasarımda Arındırma Yöntemi Olarak Ockham’ın Usturası: El Lissitzky’nin Afişleri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 199-218.
- Şimşek, S. S. (2019). Darbelere Giden Süreçte Kamusal Rıza Üretiminde Basının Rolü: 27 Mayıs 1960 ve 15 Temmuz 2016’nın Karşılaştırmalı Analizi. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*, 50-76.
- Şiray, M. (2019). Jacques Rancière’in İmge Felsefesi: Estetik İmgenin Diyalektiği. *Kaygı*, 549-566.
- TBMM. (1964). *Varlık Vergisi Hakkında Kanun*. Ankara: Başbakanlık Devlet Matbaası.
- TBMM Zabıt Ceridesi; Rıfat Bali. (1994). *Çok Partili Demokrasi Döneminde Varlık Vergisi Üzerine Tartışmalar* (Cilt 8). Ankara: Tarih ve Toplum.
- Temizer, M. (2024). Sosyolojik Bir İçerikle Türk Mitolojisi ve İkonografisi. *Soyal Bilimler Dergisi*, 950-962.
- Toker, M. (1966). *İsmet Paşa ile 10 Yıl* (Cilt 4). Ankara: Akis Yayınları.

- Toprak, Z. (2023). *Modern Türkiye Tarihi-I Cumhuriyet ve Siyaset*. İzmir: Folkart.
- Tunalı, S. (2013). Halkevlerinde Yürütülen Sanat Çalışmaları (1932-1950). *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 15, s. 59-76.
- Tunaya, T. Z. (1995). *Türkiye'de Siyasi Partiler 1859-1952*. İstanbul: ARBA YAYINLARI.
- Türkeş, A. (1975). *1944 Milliyetçilik Olayı* (12 b.). İstanbul: Kutluğ Yayınları.
- Ürekli, F. (2009). *TDV İslam Ansiklopedisi*. 07 26, 2025 tarihinde TDV İslam Araştırmaları Merkezi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/sanayi-i-nefise-mektebi> adresinden alındı
- vd, V. U. (2023). *Declaration of the Rights of the People of Russia*. marxists.org: <https://www.marxists.org/history/ussr/government/1917/11/02.htm> adresinden alındı
- Yarcı, S. (2011). Pierre Bourdieu'da Sosyal Sermaye Kavramı. *Akademik İncelemeler Dergisi*, 6(11), 125-135.
- Yardımcı, A. (2025). Feldman Modeline Göre Sanat Eleştirisi.
- Yemenicioğlu, A. (2022). Göstergebilim İle Afiş Analizi: I Want You For U.S. Army (Uncle Sam). *Uluslararası Beşeri Bilimler Ve Eğitim Dergisi*, 170-189.
- Yetkin, Ç. (1983). *Türkiye'de Tek Parti Yönetimi 1930-1945*. İstanbul: Altın Kitaplar.
- Yılmaz, M. (2013). *Moderden Posrmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, S., Baytal, Y., & Türkman, S. (2020). *Atatürk ve Türkiye Cumhuriyeti Tarihi*. Ankara: Nobel.
- Zürcher, E. J. (2011). *Tarihi, Modernleşen Türkiye'nin*. İstanbul: İletişim Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı : Hilal Fatma ARISOY

EĞİTİM

2009-2012 Prof. Dr. Şevket Raşit Hatipoğlu Lisesi

2015-2019 Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi El Sanatları
Bölümü

Niğde Ömer HALİSDEMİR Üniversitesi Sosyal Bilimler
Enstitüsü Avrasya Araştırmaları Ana Bilim Dalı Yüksek
Lisans Programı

İŞ DENEYİMİ

2020-halen Free Lance Designer

